Искусство кино

4 1959

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки кадры из фильма «Отчий дом» (сценарий Б. Метальникова, постановка Л. Кулиджанова; киностудия имени М. Горького).

На второй странице—фрагмент кадра из фильма «Сверстницы» (сценарий А. Беляковой, постановка В. Ордынского; «Мосфильм»). Слева направо: Таня—Л. Федосеева, Светлана—Л. Крылова, Кира—М. Кошелева.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЧЕРТЫ ВЕЛИКОГО ОБРАЗА

Подготовка к созданию нового фильма о В. И. Ленине

Кинодраматург Е. Габрилович совместно с известным польским писателем И. Неверли недавно закончил сценарий о годах пребывания В. И. Ленина в Польше.

— Время действия будущего фильма, — рассказал нам Е. Габрилович, — 1913 и 1914 годы, то есть канун первой мировой войны. Место действия — деревня Поронино, расположенная в предгорьях Татр. Здесь, в небольшом горском домике, жил в летние месяцы В. И. Ленин, здесь, в крохотном мезонинчике, работал он, и здесь же, в столовой, а иногда и на кухне (так как столовая была слишком мала) собирались на совещания члены ЦК, большевистские депутаты думы и партийные работники из России.

Вместе с И. Неверли я долгое время провел в этих местах. Мы познакомились с людьми, которые знали В. И. Ленина. Это начальник почты и его жена, рассказавшие нам много интереснейших подробностей о жизни Владимира Ильича в те годы, парикмахер, который ходил на дом к Ленину, сапожник, чинивший обувь, вдова известного польского поэта Каспровича.

Очень интересной была встреча с сыном хозяйки домика, где жили Ульяновы. Ныне это седовласый горец, в те же годы ему было пятнадцать лет. Он рассказал нам некоторые совершенно неизвестные подробности жизни Владимира Ильича в Поронине, вспоминал о Надежде Константиновне Крупской и ее матери Елизавете Васильевне.

Многие из этих людей вошли в наш сценарий: и начальник почты, и Елизавета Васильевна, и пятнадцатилетний Стасик...

В Поронине полностью сохранился домик, где жили Ульяновы, сохранился со всей его скромной обстановкой, с нехитрыми столами, стульями,

книжными полками, сделанными руками горских столяров. Именно в этом домике и происходит основное действие нашего сценария.

Годы, о которых идет речь, заполнены огромным трудом Ленина по организации сплоченной большевистской партии, борьбой против ликвидаторских, антимарксистских элементов, против многих из тех принципов, которые считались основой основ Второго Интернационала. «Против течения» — так и называется наш сценарий.

В сценарии нашли место и такие поистине драматические факты того времени, как предательство провокатора Малиновского, а также и арест Владимира Ильича, обвиненного австрийскими властями (эта часть Польши принадлежала в те годы Австрии) не более и не менее, как в «шпионаже в пользу русского царского правительства». Жизни Ленина угрожала прямая опасность, но действия австрийских властей были разоблачены многочисленными польскими друзьями Владимира Ильича, и он был освобожден.

Есть в сценарии и вымышленные персонажи. Таковы, например, русский рабочий—наборщик Матвеев, столяр пан Храбак, крестьянская девушка Улька, а также пан Кусь, скупщик кустарной мебели.

Большую помощь оказали нам польские товарищи, предоставившие очень интересные документы, например, протоколы допросов Ленина австрийскими жандармами, почтовую книгу с расписками Владимира Ильича, воспоминания старых польских социал-демократов, близких к Ульяновым.

Места, связанные с пребыванием Ульяновых в предгорьях Татр, заботливо охраняются местным населением и государством. На улицах в Поронине и Закопане, в горах и в долинах постоянно встречаются таблички с обозначением, что здесь пролегали маршруты Ленина во время его прогулок. Ленин всех своих поронинских друзей в шутку делил на «прогулистов» и «синемистов» (т. е. любителей кинематографа). Сам Ленин был большим любителем горных прогулок. На многих малодоступных вершинах польских Татр имеются памятные надписи, обозначающие, что там побывал Ленин. На одной из вершин установлен памятник Ленину.

Использована нами в качестве места действия и так называемая «поронинская гостиница» Ульяновых—сарай, помещавшийся рядом с домиком. В нем стояло всего три топчана. В этой «гостинице» останавливались приезжавшие из России товарищи Владимира Ильича.

В трактовке образа Ленина мы стремились к тому, чтобы, показав все величие его как политического деятеля, строителя партии и великого пролетарского стратега, рассказать и о многих чертах его характера, о некоторых особенностях его быта.

В работе над сценарием нам много помогли не только польские товарищи-историки, но и польские товарищи-кинематографисты. Постановку картины совместно со студией «Мосфильм» будет осуществлять творческое объединение польской художественной кинематографии «По просту». Его руководители режиссер Богдзевич, писатель Браун и директор производства Будзинский не только сопутствовали нам в поездках по ленинским местам, но и внесли немало ценных предложений как по сюжету, так и по трактовке отдельных образов.

Предполагается, что большая часть натурных съемок будет проведена в Поронине. Ставить картину будет режиссер В. Невзоров.

Роли польских персонажей будут играть польские актеры, русских—русские. Мы надеемся, что роль В. И. Ленина будет исполнять народный артист РСФСР М. Штраух.

К новым рубежам!

Среди участников этой встречи не было «гостей» и «хозяев», «ораторов» и «слушателей». Каждая новая мысль немедленно подхватывалась, находила поддержку или вызывала споры... Как-то сразу овладевшее всеми чувство общности интересов придало разговору необычайно живой и страстный характер.

Чего вы ждете от киноискусства в наступающем семилетии? Как совершенствовать дальше наше искусство, чтобы оно активно помогало человеку жить и работать по-коммунистически? Какие новые явления сегодняшней жизни требуют особого внимания художника? С такими вопросами редакция обратилась к передовым людям нескольких заводов и фабрик, приглашая желающих принять участие в беседе «за круглым столом». На приглашение откликнулись не только те, кому непосредственно были адресованы наши письма, но и многие их товарищи по работе. Из редакционных комнат встречу пришлось перенести в конференц-зал Центрального Дома кино. Но и он едва смог вместить всех, кто захотел поделиться мыслями по самым насущным вопросам киноискусства. Здесь собрались люди разных возрастов и профессий: рядом со старейшими рабочими — юноши и девушки, представители молодой гвардии нашей индустрии, члены бригад коммунистического труда, инженеры, сотрудники заводских газет. Большая часть из них — работники завода «Серп и молот», Первого государственного подшипникового завода, комбината «Трехгорная мануфактура», завода имени Владимира Ильича и других крупных предприятий столицы. Послушать мнения и советы рабочих зрителей пришли многие творческие работники кино: помимо коллектива редакции журнала на встрече присутствовали режиссеры Т. Абуладзе, З. Аграненко, В. Бунеев, Ю. Егоров, Л. Кулиджанов, М. Хуциев, кинодраматурги М. Ерзинкян, А. Каплер, М. Смирнова, А. Спешнев, киноактриса Л. Смирнова и другие.

После краткого вступительного слова Л. ПОГОЖЕВОЙ завязалась оживленная беседа. По-хозяйски, с дружеской требовательностью говорили участники встречи о положении в киноискусстве, об успехах и ошибках сценаристов, режиссеров, актеров, о темах и образах, выдвигаемых сегодняшней жизнью рабочего класса.

Где-то в нашем отчете промелькнуло слово «зрители». Нет, выступали не зрители в привычном смысле слова, не сторонние люди, приходящие время от времени «посмотреть кино». И не просто взыскательные, духовно выросшие зрители, предъявляющие более высокие требования к искусству, чем несколько лет

назад,—требования идейные, моральные, эстетические. Выступали активные участники творческого процесса, глубоко раздумывающие над проблемами художественной теории и практики, говорящие об искусстве как о своем, кровном деле с такой же горячностью, как о делах родного завода или цеха. Такова одна из отличительных черт этой встречи: в самом характере ее ярко отразилось то новое в нашей жизни, о котором немало говорилось в выступлениях, записках и репликах.

И не мудрено, что сразу разговор зашел о самом главном. О глубокой, действенной связи искусства с жизнью. О чувстве нового. О коренных проблемах, стоящих перед художником в период развернутого строительства коммунизма.

Слово берет контрольный мастер Первого государственного подшипникового завода С. ЧАУСОВСКИЙ:

— Широкие, светлые горизонты открыл XXI съезд Коммунистической партии перед нашим народом. Мы работаем и на сегодняшний и на завтрашний день, строим коммунистическое будущее. Вместе с нами—людьми, производящими материальные блага,—работаете на этой стройке и вы, деятели культуры,—те, кто создает духовные ценности советского общества. Чего мы ждем от вас? Конечно, картин талантливых и правдивых о наших трудовых буднях, о том, чем замечателен сегодняшний день.

Пока таких фильмов еще очень мало. А среди картин, появившихся на экранах и касающихся жизни рабочего класса, попадаются такие, которые—надо прямо сказать—нас не удовлетворяют. Для того чтобы фильм по-настоящему волновал, он должен быть правдивым по своей идее и по характерам людей, верным в деталях. Не надо избегать показа жизненных трудностей, с которыми приходится сталкиваться вашим героям, иначе зритель вам не поверит.

На днях я видел спектакль «Битва в пути» в театре имени Моссовета. Эта постановка нравится зрителям именно потому, что в ней есть верно подмеченные черты жизни. Там показано, как люди встречаются с трудностями и настойчиво их преодолевают. Вот этого не хватает некоторым фильмам—от них остается иногда привкус какой-то слащавости.

Поясню мою мысль одним примером. Есть в нашем цехе старый слесарь, уважаемый человек. Имя его хорошо известно и за пределами завода. Примерно четверть века назад пришел он к нам из деревни молодым малограмотным парнем. Чем он заслужил всеобщую любовь? Своим отношением к труду, прямотой и честностью, силой воли. Помимо того что он передовой рабочий, это настоящий пропагандист культуры, большой любитель искусства. Короче говоря, передовой человек нашего времени. И вот месяца два назад один литератор написал о нем очерк. Но зачем-то он так приукрасил своего героя, что, читая очерк, мы только смеялись. И сам слесарь смеялся. Спрашивается, зачем же так писать? Ведь жизнь этого человека без всяких прикрас—это интереснейшая повесть, настоящая поэма о передовом человеке, выросшем при социализме.

Такого человека стоило бы показать на экране. Но вы, конечно, скажете, что для этого требуется драматический конфликт. А у него, как на грех, нет никакого конфликта ни с окружающими, ни с собственной совестью. Не знаю, что вам и посоветовать. Ясно только, что таких людей надо изображать в нашем искусстве. Я бы даже сказал, надо пропагандировать такой характер—типичный характер передового рабочего.

Вопросу о художественных средствах изображения нового в жизни рабочего класса были посвящены многие выступления участников беседы. С интересом

была выслушана, в частности, речь молодого рабочего завода имени Владимира Ильича, ударника коммунистического труда Виктора ДЕМИНА:

— Мне думается, создать фильм о рабочих очень трудно. Возможно, этим и объясняется тот факт, что у нас мало картин о рабочем классе.

На днях мне довелось посмотреть картину «Встречный», выпущенную много лет назад. Многое в этом фильме устарело, но он по-прежнему волнует. Давайте вспомним, что же создано в таком плане за последнее время. Ну, пожалуй, «Высота»!

Голос с места. А «Весна на Заречной улице»?

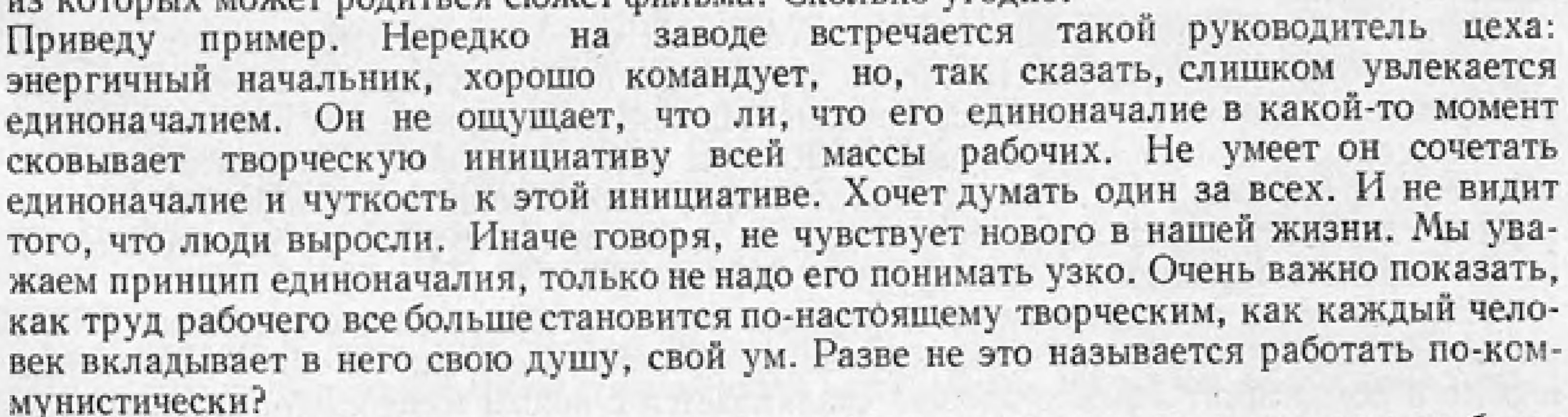
— «Весна на Заречной улице»—скорее лирическая повесть, жизнь завода там показана только мельком.

В чем же трудности изображения нашей, рабочей жизни на экране? Дело в том, что внешне (я подчеркиваю—внешне) она как будто ничем не примечательна. Когда вы делаете фильм о разведчике, о пограничнике, о полярнике, летчике-испытателе или, скажем, о милиционере, легко найти много острых столкновений, которые создают конфликт, и картина смотрится с интересом.

А что же рабочий?—рассуждают некоторые киноработники... Он приходит на завод, надевает спецовку, выполняет план... Это будет смотреться без особого интереса. Я думаю, что такие рассуждения вызваны неверным подходом к теме.

Товарищ с «Шарикоподшипника» тут предлагал создать картину о старом рабочем, человеке, которого все любят. Но добавил, что для этого трудно найти подходящий конфликт. Я не могу с этим согласиться. Если поглубже заглянуть в жизнь, то вы найдете много конфликтов, много новых сюжетов. Может ли случиться, что человеку не приходится сталкиваться с какими-то пережитками старого, с тем, что нам мешает строить, двигаться вперед? Ведь если это передовой человек, он не может мириться с такими пережитками у других и у самого себя. Я признаю—перед художником стоит трудная задача. Его интересует прежде всего душа человека. И трудность в том, что в душу сразу не заглянешь. Для того чтобы ее изучить и понять, надо иногда потратить месяцы и годы.

Имеются ли в жизни противоречия или столкновения, из которых может родиться сюжет фильма? Сколько угодно.



Приведу пример. Нередко на заводе встречается такой руководитель цеха: энергичный начальник, хорошо командует, но, так сказать, слишком увлекается единоначалием. Он не ощущает, что ли, что его единоначалие в какой-то момент сковывает творческую инициативу всей массы рабочих. Не умеет он сочетать единоначалие и чуткость к этой инициативе. Хочет думать один за всех. И не видит того, что люди выросли. Иначе говоря, не чувствует нового в нашей жизни. Мы уважаем принцип единоначалия, только не надо его понимать узко. Очень важно показать, как труд рабочего все больше становится по-настоящему творческим, как каждый человек вкладывает в него свою душу, свой ум. Разве не это называется работать по-коммунистически?

Пускай наши сценаристы пристальнее посмотрят на жизнь, тогда, я уверен, не будет недостатка в темах и сюжетах.

Между прочим, и внешняя сторона заводской жизни за последнее время сильно изменилась; создавая фильм о современном рабочем, нельзя об этом забывать. Я не буду говорить об изменениях в области техники, о новых машинах. Хочу упомянуть о том, как глубоко вошло искусство в жизнь цеха. В обеденный перерыв, например, вы можете нередко увидеть в нашем цехе конферансье М. Гаркави или известного

артиста, читающего стихи. Недавно у нас на заводе выступал оркестр под руководством А. Гаука. Почему эти стороны жизни завода не находят отражения в кино?

Да, на первый взгляд жизнь рабочих кажется более обыденной, чем жизнь моряка. Но ведь кинокартину нельзя создавать «с первого взгляда».

Поговорим еще о сюжетах. Тут напомнили о таком фильме, как «Весна на Заречной улице». Да, рабочего человека не обязательно показывать только на производстве. Вообще желательно, чтобы картины не были узкими. Человека надо показывать и в труде и в быту—ведь одно нельзя оторвать от другого. Недавно в нашем клубе был вечер на тему «Разговор о любви». Присутствовало человек пятьсот, и было подано двести записок. Чем объясняется такое число записок? Я думаю, отчасти тем, что искусство еще недостаточно отвечает нам на вопросы личной, семейной жизни.

Вспоминается мне такой случай. Один мой товарищ—очень способный участник художественной самодеятельности — лет девять дружил с девушкой. После стольких лет дружбы они поженились. А сейчас эта семья распалась. Возможно, вы подумаете, что тут какие-то старые мотивы: измена, ревность и т. п.? Вовсе нет! Дело в том, что человек этот страстно увлекается искусством. А у жены—другие интересы, она его не понимает. На этой почве у них вышел разлад. Так сказать, семейная драма.

Много интересного есть в нашей действительности. Надо только уметь это видеть.

Тов. Чаусовский и другие верно говорили о глупом «украшательстве». В картине «Есть такой парень» рабочий чуть ли не в каждом кадре меняет костюм. К чему такое преувеличение? Хочу сказать еще об одном недостатке в обрисовке героя. О ложном пафосе. Иногда он портит хорошо задуманные картины. Так случилось с «Улицей молодости»: многие зрители во время сеанса уходили из зала. Почему? Потому что главный герой был показан чересчур крикливым, произносил неестественные слова. Наша жизнь героична, но без громких слов. И надо изображать человека без крика. Просто, спокойно он делает великие дела.

Выступает Л. ПОДВОЙСКИЙ—инженер завода «Серп и молот»:

— Я смолоду очень люблю кино. И думаю, правы товарищи, которые сегодня говорят не столько о том хорошем, что появляется на наших экранах, сколько о различных недостатках. На нашем заводе сложилась поговорка: «Давайте говорить о плохом, чтобы было у нас больше хорошего».

Верно отмечают, что кинематографисты создают маловато фильмов о рабочем классе. Я бы к этому добавил: почти нет фильмов о радости труда. Таких картин, чтобы после просмотра у тебя появилось горячее желание работать. Встречаются хорошие картины: иногда после них даже хочется взять гармонь и спеть, но стремления к труду они не возбуждают. И, мне кажется, это очень сложный вопрос.

Прежде всего необходимо, чтобы сами авторы ощутили, что такое радость творческого труда.

Нельзя действовать таким образом: позвонить по телефону сценаристу: «Нужна картина о бригадах коммунистического труда. Две недели сроку. Пишите!» Тут надо основательно подумать, вглядеться в жизнь. На наш завод приезжают иногда писатели и режиссеры, подходят и спрашивают: «Как бы изобразить вас? Как найти драматические конфликты?» и т. д. Но ведь так, с налету нельзя решить большую тему. Необходимо глубоко изучить характеры людей, их мысли и чувства, найти верные краски, чтобы передать высокую поэзию труда.

Это касается и поисков сюжета и поисков новых изобразительных решений. Часто на экране мир техники, мир производства изображается серым, холодным, лишенным поэзии и романтики. Здесь художник сталкивается с новым материалом, который еще слабо освоен и в кино, и в литературе, и в живописи. Создавая картину о заводе, нужно помучиться, поискать, как передать радость труда в художественном образе.

Иногда верно найденный оттенок света или цвета придает изображению поэтическую силу. Вы помните сноп солнечных лучей в картине Лактионова «Письмо с фронта»? Я не поклонник Лактионова, но эту картину очень люблю...

Наш заводской поэт написал стихи о своем цехе. Они не очень совершенны по форме, но удивительно верно передают ощущение радости труда, какую-то особую романтику

самой будничной обстановки цеха. Он рассказал мне, как зрительный образ натолкнул его на создание стихотворения: «Мы стояли с одним мастером и смотрели, как выпускается плавка... Все вокруг озарено огнем, а сверху через крышу льются лучи солнца... Случайно встретились лава огненной стали и этот поток золотых солнечных лучей...». Так возник живописный, поэтический образ.

К сожалению, на экране мы редко видим интересные изобразительные решения, когда действие происходит на производстве.

Серым, однообразным часто оказывается не только внешний рисунок. Само поведение людей, их манера держаться, говорить—все это подчас показано вяло и бесцветно.

Почему, например, многие киноработники совершенно потеряли чувство юмора? Почему—особенно в картинах серьезных, драматических—они изображают сплошь угрюмых людей, которые словно не умеют смеяться? (Голоса: «Правильно!» *Аплодисменты.*)

А ведь в «Чапаеве», картине глубоко драматической, масса юмора. Мы много раз смеемся, смотря эту картину, и это не ослабляет ее драматизма; наоборот, драматические эпизоды становятся еще более впечатляющими. Или вспомните картины итальянских режиссеров—там не упускают случая в самый «серьезный» момент весело пошутить, улыбнуться. И поэтому лучшие итальянские фильмы мы смотрим с удовольствием, хотя в идейном отношении они часто кажутся наивными.

Почему же так мало юмора, веселья, смеха в нашем киноискусстве, которое жизнерадостно по самой своей основе? Особенно когда смотришь картину на «производственную» тему—просто плакать хочется.

Возможно, вы полагаете, что у нас на производстве мало поводов для смеха, для веселой шутки? Их сколько угодно! Мы постоянно шутим, смеемся даже в труднейшие моменты.

Случается, что в самой драматической ситуации есть над чем посмеяться. У нас, например, одна молодая работница забыла о технике безопасности, подошла к электропечи погреться. Искра упала на ее одежду, и девушке угрожали ожоги. Подбежал сталевар, схватил неосторожную девчонку и окунул в бочку с разведенной глиной. Пока он ее окунал, девушка молчала, а когда вытащил обратно, она к нему с претензией: «Что же ты меня, как поросенка, в этой глине искупал? Не нашел почище воды?» (*Смех.*)

Я рассказал первое, что пришло на память. Но ведь таких штрихов много—и мелких и более крупных. Только что вы все смеялись, хотя обсуждается сугубо серьезный вопрос. Разве это мешает серьезности обсуждения?

Я говорил сейчас о некоторой ограниченности красок, которыми пользуются наши киномастера. Хочу сказать и о другом. О том, что слишком узок, по-моему, круг тем нашего киноискусства. Все вертится вокруг одних и тех же тем. А тем чертово количество!

Вот, например, тема, или, вернее, целый ряд тем, которые еще ожидают своей разработки: что представляет собой современный капитализм? Разве мы не обязаны говорить об этом нашему зрителю?

Далее тов. Подвойский красочно описывает картины нравов, которые он наблюдал во время туристской поездки в буржуазные страны Запада. Он напоминает об одной из важных творческих задач советского киноискусства—раскрыть в художественных образах волчьи законы капиталистического мира. Его предложения встречают полную поддержку у всех присутствующих.

Продолжая обмен мнениями, участники беседы сходятся на том, что большие темы современности могут быть раскрыты прежде всего через судьбы людей, представляющих цвет нашего рабочего класса.

Этому вопросу, в частности, посвящает свою речь Н. ЯКИМОВИЧ (1-й ГПЗ):

— Сегодняшнюю встречу, которая кажется мне очень интересной, я хочу назвать встречей мечтателей. Сегодня мы мечтаем о том, что в ближайшие годы, в этой семилетке, наше киноискусство двинется далеко вперед, ярко отразив кипучую жизнь Советской страны. Я не случайно произнесла слово «м е ч т а». Для нас, советских людей, мечта—это вовсе не бесплодная фантазия. Мне кажется, что те задачи, которые мы ставим сейчас перед киноискусством, вполне по силам его творческому коллективу, который так вырос за последние годы.

В 1932 году на нашем заводе, когда он только вступал в строй, тоже состоялась конференция мечтателей. Кто был на этой конференции? Были слесари, наладчики, люди, которые замешивали бетон и строили завод. В еще не достроенном здании они мечтали о том, что скоро наступит время, когда мы не будем зависеть от иностранных фирм и сами будем выпускать свои, отечественные подшипники. И эти мечты осуществились. На наших подшипниках работают самые сложные машины страны.

Хочется, чтобы эта тема—мечта советского человека, связь нашей мечты с реальностью—была как-то отражена на экране. Было бы очень хорошо, если бы товарищи из киностудий приехали на наш завод и поближе познакомились с его лучшими людьми. Судьба каждого из них—это осуществление его большой мечты. Человек, который был рядовым токарем в те годы, когда создавался завод, стал сейчас директором завода. Вчерашние слесари, наладчики сейчас работают начальниками цехов. В их жизни можно найти яркие факты для киноповести о судьбе советского человека. Они поднимали страну, поднимали свой завод. А страна, завод поднимали каждого из них.

Мне кажется, что наше искусство должно раскрывать молодежи, в чем состоит человеческое счастье. Ведь не секрет, что какая-то, пусть небольшая, часть молодых людей заражена мещанскими предрассудками. Поэтому так важно создать действительно сильные художественные образы, благодаря которым молодые люди могли бы научиться жить. Жить, понимая, что счастье состоит не в том, чтобы выиграть «Волгу» в лотерее или чтобы, окончив школу, девушка вышла замуж и бросила работу. Счастье—в достижении высокой цели. Поставь себе большую задачу в жизни—будет трудно, но ты достигнешь цели. Вот об этом и нужны хорошие, волнующие фильмы.

На нашем заводе работает кружок кинематографических и театральных рецензентов, и мы часто обсуждаем новые фильмы. С чувством благодарности заводская молодежь встретила картину «Дорогой мой человек». Почему? Прежде всего потому, что образ врача Устименко помогает утверждению больших человеческих качеств.

Тов. Якимович просит, чтобы деятели киноискусства уделили больше внимания образу советской женщины, занимающей важные посты на производстве и в общественной жизни. Она приводит яркие примеры из жизни завода. Рассказывает, в частности, о 75-летней женщине, бывшей работнице, которая, уйдя на пенсию, не может расстаться с родным коллективом и ежедневно приходит в цехи завода, чтобы вести общественную работу.

— У нас много женщин, которые выполняют порученное им дело с огоньком, с душой, а вот душу эту, к сожалению, мы очень редко видим на экране.

Приходите на наш завод и на другие заводы, вдумайтесь в нашу жизнь; она, может быть, внешне не так уж красива, но очень интересна, насыщена яркими фактами и событиями

Реплики из зала и записки, дружные аплодисменты показывают, что участники встречи единодушно присоединяются к этим мыслям. Поступает много записок с предложениями о темах и сюжетах для кино.

Группа работниц, например, просит в своей записке создать художественный образ «мастера как воспитателя, руководителя, учителя молодежи». Авторы записки предлагают высмеять уходящий в прошлое тип мастера, который «за планом не видит человека», и вместе с тем показать, как сложился новый тип мастера—старшего товарища по работе, играющего большую роль в формировании духовного облика заводской молодежи.

В ряде выступлений и реплик высказывается пожелание о том, чтобы шире показывать в кино новое пополнение рабочего класса, формирование характера молодого рабочего. С волнением говорит об этом работница завода имени Владимира Ильича, член бригады коммунистического труда Алла ГЕЛЛЕР:

— Сейчас на заводы идет много молодежи прямо со школьной скамьи. После перестройки школы почти все юноши и девушки, по крайней мере в городах, будут приходить на производство. Но часто они оказываются не совсем подготовленными к условиям завода. И, между прочим, наши фильмы не всегда помогают в этом отношении. Большей частью на экране все происходит очень легко и просто. Парня или девушку показывают за сверкающим станком, на котором работать одно удовольствие. А ведь на самом деле для молодого человека, пришедшего на завод, первые месяцы—ученические. Не сразу его ставят на самую интересную, хорошую работу. Только потом переводят на станки. И бывает, что, попав на завод, в первое время юноша или девушка падает духом. Надо, чтобы искусство показывало приход молодежи на завод не как увеселительную прогулку. Чтобы оно прививало молодежи рабочую психологию. Чтобы фильмы учили любить труд, любить свое дело. И особенно важно раскрыть, как у молодого человека зарождается любовь к заводу, к своему коллективу.

У нас многие девушки, приходя на завод, говорили, что года два отработают и больше не станут—то ли замуж выйдут, то ли найдут другую работу. А потом, через месяц-два, они привыкали к заводу, начинали жить его жизнью, и теперь, наверно, удивились бы, если бы их спросили, собираются ли они куда-то уходить.

Увлекательно движение за создание бригад коммунистического труда. Тут еще не все формы ясны, они создаются постепенно. В нашей бригаде 18 человек—очень разных по характерам и вместе с тем в чем-то схожих.

Но вот иногда приходят работники искусства и задают вопросы, на которые трудно ответить. Они спрашивают: «Что у вас интересного?» Мы говорим, что работаем, учимся, посещаем кино, театры, помогаем друг другу. Они говорят: «Ну, а еще что?» (*Смех.*) И мы просто теряемся, не знаем, что еще им рассказать. Я думаю, что писателям или режиссерам ничего не удастся сделать, если они будут просто так приезжать и задавать вопросы. Им нужно изучать жизнь, делать свои наблюдения. А мы им, конечно, поможем.

Слово просит ткачиха комбината «Трехгорная мануфактура» А. ФИЛИНА:

— Мне хочется сказать несколько слов, потому что я тоже являюсь горячей поклонницей кино. И у меня есть к киноискусству большие запросы и пожелания.

Во-первых, я хочу поддержать предложение Аллы Геллер, чтобы в будущих фильмах шире была показана жизнь молодежи, приходящей на производство прямо из школы. Я сама попала на фабрику со школьной скамьи. Первая работа! Сколько здесь волнений, трудностей, радостей! Не все сразу удается, не все ладится... Было бы очень интересно и, по-моему, важно показать эти первые шаги человека на производстве. Тут есть свои темы, свои сюжеты.

Вот, например, какая-то бригада берет обязательство повысить нормы, стремится стать передовой. И вдруг в нее включают неопытного, молодого работника. Начинается волнение... Говорят: «Снимите этого новичка, уберите куда хотите, только оставьте нашу бригаду чистенькой, хорошей». А каково этому молодому человеку? Подумайте над этим вопросом. В бригаде вовсе не злые люди, они желают добра своему заводу, хотят, чтобы их бригада работала лучше всех. А все-таки правы ли они?.. В нашем цехе работает одна девушка—неопытная, молодая. Она говорит: «Я просто не знаю, что делать. Мастер на меня не обращает внимания. Сменщицы сердятся. Я прямо боюсь сдавать смену».

О таких явлениях надо говорить в искусстве. И говорить в таком духе, чтобы вырабатывать чуткое, внимательное отношение к молодежи, которая идет на производство. И самое главное—чтобы в фильмах говорилось не просто о производстве, а вот именно о людях, об их душевных качествах.

Тов. Филина далее обращает внимание киноработников на проблемы воспитания детей. Критически отозвавшись о фильме «Стучись в любую дверь», она отмечает, что сюжеты ряда картин касаются детей, фактически лишенных семьи. А между тем представляют интерес и такие, более частые случаи, когда «мать и отец дома и семья неплохая, и в то же время дети предоставлены самим себе».

Молодая станочница Первого государственного подшипникового завода Н. ДОЛГИНОВА описывает в своей речи сложные ощущения, которые она испытала, впервые придя на большой завод. Возникает спор: часть присутствующих считает, что она несколько преувеличивает трудности, сгущает краски. Это дает повод для верных замечаний о том, как важно уметь отделить мелкое, случайное от действительно характерного, типичного для жизни завода.

Затем тов. Долгинова делится своими наблюдениями над заводским бытом в дни соревнования за звание бригад коммунистического труда.

— Это очень интересное движение. Люди стараются вести себя по-новому. Иногда это принимает даже забавные формы. Один мальчишка вошел в бригаду, которая борется за высокое звание. Их там пять человек, и он тоже подписался под обязательствами. А на следующий день он по старой привычке молодецким посвистом подозвал своих товарищей. Все четверо на него напустились: «Ты что, забыл?»

Надо проследить, как постепенно вырастает настоящая бригада коммунистического труда. Это получается не сразу, и большую роль тут играет бригадир.

Я познакомилась с руководителем одной бригады, которая вступила в соревнование. Сначала очень удивилась. Он два слова не может сказать складно, и внешне паренек самый обыкновенный. На производстве шла о нем хорошая молва, но мне показалось, что слава его просто раздутая. Но вот какую картину я видела своими глазами. Когда кончилась смена, этот бригадир напомнил своим товарищам по бригаде, что надо навести чистоту на рабочем месте. Но они его не послушали—собрались уходить. Они хорошо работают, а к этому делу, к чистоте, отнеслись несерьезно. Может быть, спешили—кто на учебу, кто домой. Тогда он взял веник и стал подметать сам. Они над ним посмеиваются, а он все метет. На другой день я пришла к концу работы — он опять берет веник и метет. Помните, как в фильме «Коммунист», когда Василий Губанов не смог убедить железнодорожников, что нужны дрова, он взял топор и сам рубил деревья, рубил и рубил, пока остальным не стало совестно. Так и этот: он немного косноязычный, совсем не оратор, он не мог убедить иначе. И вот я вижу—он подметает, а другие уже не смеются. Еще один пошел, взял веник и стал наводить чистоту. За ним—остальные. Позднее я поняла, почему его любят и слушаются ребята. Какой-то он душевный, прямой. Хорошо бы создать фильм о таком человеке, чтобы героем был не какой-то красавец, краснобай, а такой вот, кажется, совсем простой паренек. И чтобы зритель поначалу удивился: какой же из него руководитель, да еще бригады коммунистического труда! И чтобы только потом раскрылось, какой это душевный, большой человек...

Своими мыслями о бригадах коммунистического труда делится токарь завода «Калибр» С. КРИКУН. Рассказывая о передовых людях своего предприятия, он замечает:

— Я не совсем согласен с тов. Долгиновой, которая считает, что ломка старых привычек—обязательно длительное дело. Вот у нас, на заводе «Калибр», ребята, которые вступили в бригады коммунистического труда, очень быстро изменились к лучшему.

Это замечание вызывает живую полемику. Признавая, что создание бригад коммунистического труда ведет к глубоким изменениям в психологии молодого рабочего, ускоряет его духовный рост, многие участники беседы считают, что этот сложный процесс нельзя рассматривать как некий «моментальный сдвиг». Вместе с тем выступающие подчеркивают, что для каждого участника таких бригад их создание является важным поворотом в жизни, мощным стимулом к тому, чтобы уже сегодня жить и трудиться по-коммунистически.

— Думается, что художнику, который обращается к этой теме, нужно обладать высоким чувством меры,— говорит сотрудница заводской газеты «Мартеновка» («Серп и молот») М. ЛЕВИНА.—Конечно, было бы неверно полагать, что в бригадах коммунистического труда люди за один день и внутренне и внешне меняются. В такие бригады идут, как правило, лучшие из лучших. Создание бригад помогает их дальнейшему росту. Это сложный, глубокий процесс, который надо уловить сценаристам и режиссерам.

Наш завод достался нам в наследство от Гужона. Один писатель хорошо сказал о нем: «Старый, но всегда молодой». Здесь люди хранят и развивают лучшие традиции рабочего класса, которые передаются молодому поколению. Самый завод все время перестраивается и растет, и вместе с ним растут люди. Характеры старых, кадровых и молодых рабочих—неисчерпаемый материал для нашего искусства. И, конечно, особенно увлекательны факты, характеризующие первые шаги бригад коммуни-

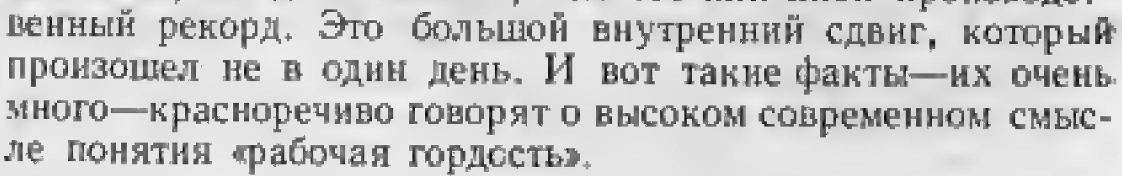
стического труда. Мы охотно познакомим с ними тех мастеров киноискусства, которых волнует эта тема.

Большие традиции завода определяют особенно строгое, требовательное отношение к любому обещанию, любому обязательству. Поэтому очень серьезно и требовательно отнеслись у нас и к формированию бригад коммунистического труда.

Первая такая бригада состоит из чудесной молодежи, которая работает очень хорошо. Участники бригады заключили между собой договор, подписали обязательство на том самом месте, где Ленин участвовал в одном из первых субботников. Не только самый дух и смысл обещания, но и эта торжественная обстановка ко многому их обязали.

Возник вопрос, брать ли в бригаду только таких людей, о которых можно сказать с полной уверенностью, что они не подведут, или же оставить бригаду в ее прежнем составе. Было много споров. Об одном рабочем говорили: «Он человек хороший, трудится с увлечением, но любит выпить... может подвести». Потом решили: «Как же так? Ведь он с нами работал, он наш друг, мы должны помочь ему подтянуться...».

Прошло некоторое время, бригада работала прекрасно, и вдруг прошел слух, что кто-то видел этого человека выпивающим в буфете. Все были очень взволнованы. Один из старейших рабочих—кадровый мастер, любимый воспитатель нашей молодежи Иван Михайлович Романов—решил побеседовать с этим членом бригады. Спросил его, как было дело. И тут произошло неожиданное: взрослый парень заплакал. Оказалось, что о нем сказали неправду. Он заплакал от обиды—понимаете, ему удалось себя сломить, он так стойко держался, не поддаваясь прежним привычкам, и вдруг кто-то заподозрил, что он подвел себя и товарищей. Это действительно очень хороший парень (сейчас его избрали в районный Совет). И то, что его так глубоко затронуло подозрение в возврате к старому,—может быть, это даже важнее, чем тот или иной производственный рекорд. Это большой внутренний сдвиг, который произошел не в один день. И вот такие факты—их очень много—красноречиво говорят о высоком современном смысле понятия «рабочая гордость».



Много интересных и ярких фактов привел в своей речи техник завода «Серп и молот» А. ПОПОВ. Он указал на все возрастающее значение киноискусства в борьбе за утверждение коммунистической этики и морали:

— Я был участником двух войн и десятки лет работал на крупнейших заводах. Хорошо знаю и ценю наше киноискусство. И с гордостью говорю: это чистое, умное, честное искусство. Это мнение человека, который видел влияние лучших наших кинокартин на семью, на бойцов армии, на всех окружающих людей. Но, конечно, всяких неудач и недостатков в нашем искусстве еще очень много. И, пожалуй, главным образом в этом виноваты кинодраматурги: ведь недостатки большинства неудачных фильмов заложены в сценарии, в отношении автора к своей теме.

Правильно говорят, что искусство занимается прежде всего человеком, его душевным миром. Кто же в первую очередь должен быть героем наших фильмов?

Нам нет нужды воспевать какого-то сверхчеловека. Но, мне кажется, неверна и другая крайность. Некоторые сценаристы и режиссеры увлекаются образом так называемого маленького человека. Между тем у нас нет и не может быть маленьких людей в прежнем понимании. Рядовой человек нашего общества—большой человек! И когда некоторые сценаристы и режиссеры впадают в любование «страданиями маленького человека», мне кажется, они обнаруживают слабое знание жизни. Дело не в том, чтобы приукрашивать жизнь, в которой есть и трудности и горести. Дело в том, что «страдания маленького человека» не характерны для нашей жизни, где рядовой человек является хозяином своей судьбы. И некоторые «страдальцы» должны вызывать не жалость, а скорее чувство гнева.

Поясню эту мысль таким примером. Моя жена, работница завода «Серп и молот»,—депутат районного Совета. Пришла она недавно навестить одну семью, которая просила предоставить ей новую квартиру. В неимоверно грязной, захламленной комнате она застала троих детей, которые производили впечатление беспризорных. Вскоре появился их отец—пенсионер. Он был пьян. Оказалось, что семья неплохо обеспечена, но ведет такой неприглядный образ жизни. Моя жена им сказала: «По-моему, вас не только не нужно переселять в новую квартиру, но стоило бы под суд отдать за то, что вы так живете». И правильно сказала.

Но типичны ли такие факты для нашей советской действительности? Можно ли их сделать главным содержанием искусства? Я убежден, что это было бы неверно. Гораздо важнее показать черты нового—того, что побеждает в сегодняшней жизни.

Между тем когда мы взглянем на самый трудный, отстающий участок, то видим столько нового, прекрасного, что, если вдуматься, это может показаться чудом.

После ранения судьба забросила меня в отсталый колхоз. Там меня выбрали секретарем парторганизации. Жизнь была трудная, хлеба тогда не хватало—шла еще война. И вот в те дни зашел разговор с одним пожилым колхозником о социализме. Старик говорил: «Ты мне этот социализм на стол положи». Я ему толковал, что трудности мы осилим, хозяйство пойдет на лад (так и получилось в дальнейшем), но он твердил свое: «А что мы имеем сейчас?» Тогда я напомнил ему о судьбе многих людей из этого самого колхоза. Моя семья жила в избе у слепой бабушки. До революции она была батрачкой, имеет шесть человек детей. И вот у нее, у неграмотной батрачки, пять дочерей и сын—все получили в наше время образование и неплохой достаток. А что с ней было бы при старом строе? Разве судьба ее детей—это не чудо, если вдуматься?

Вот почему, мне кажется, особенно важно показать судьбу нашего рядового человека. Из нее можно понять, какой огромный путь прошел наш народ, какие чудеса произошли в нашей стране. Именно поэтому мне понравилась «Поэма о море». В ней есть глубокий взгляд на жизнь, серьезные обобщения, которых иногда не хватает нашему искусству.

Вот такой глубины взгляда на жизнь мы ждем от ваших будущих фильмов о рабочем классе!

Присоединяясь к ряду других участников беседы, слесарь завода имени Лихачева Ю. КАТЬКОВ добавляет:

— Получается, что мы все «нажимаем» на то, чтобы делать побольше фильмов о рабочих. И понятно почему. Но это не надо толковать так, будто нас не интересуют другие герои. Разве мало замечательных людей в колхозной деревне? Разве нет у нас великих ученых? Разве не интересно увидеть на экране, как они живут и трудятся? Перефразируя слова Маяковского, мы можем сказать: «Побольше фильмов, хороших и разных!»

Тут некоторые подчеркивали, что не нужно приукрашивать жизнь. Это, конечно, верно. Но, по-моему, нельзя попросту ходить и фотографировать то, что попадается на глаза. Вроде того, как делают некоторые иностранные корреспонденты: найдут мусорную кучу и бегут ее описывать. Художник должен быть зорким. Он должен суметь передать главное в жизни: показать, как она движется вперед, к чему мы стремимся.

Ленин говорил, что кино—самое важное из искусств. Оно оказывает большое влияние на каждого человека. Поэтому фильмы обязательно должны вдохновлять на труд, на борьбу, на подвиг.

Прежде всего, я думаю, киноискусство должно отобразить все то прекрасное, большое, новое, что поднимается в нашей стране. Молодежи иногда трудно осознать, как много сделано и завоевано старшим поколением, как изменилась жизнь за годы пятилеток,—ей кажется, что так и было всегда, что все это в порядке вещей. Я считаю, что в киноискусстве надо отражать не только готовые результаты, те или иные достижения, но и самое движение, самый процесс роста. Нужны такие фильмы, которые показали бы нашу страну в движении.

Очень плохо, что сюжеты или, как тут говорили, конфликты однообразны: юноша полюбил девушку, между ними происходят всякие недоразумения. Если работники кино будут приезжать на заводы или на стройки не как гости, не на часок-другой, они узнают много нового и смогут добиться успеха в решении новых тем.

По-моему, надо делать, например, больше картин о восточных краях нашей страны, о Сибири. Ведь молодежь должна туда двинуться, в эти края, где создаются новые города, новые промышленные центры. И новые фильмы должны воодушевлять эту молодежь, открывать перед ней пути в будущее.

Участники встречи затронули также множество частных, но важных вопросов, связанных с созданием фильмов о рабочем классе. Тов. Крикун, например, выразил мнение, что зритель, приходя после работы в кино, иногда не расположен «снова слушать грохот станков, от которого он уже устал на производстве». Группа рабочих в ответ на это замечание прислала записку: «А разве необходимо показывать производство с таким звуковым фоном? Это не всегда оправдано. Мы считаем, что многие сцены, происходящие в цехах, выиграют, если они будут сопровождаться не шумом машин, а музыкой».

З. АЛЕКСАНДРОВА (наборный цех 16-й типографии) коснулась важной проблемы построения сюжета кинокартины. Фильм, говорит она, должен быть не только содержательным, но и увлекательным:

— Почему-то считается, что острым сюжетом должны отличаться только детективные фильмы. Но и они часто смотрятся без особого интереса: зритель заранее знает, кто разведчик и кто шпион, легко угадывает, что случится дальше на экране. Хочется, чтобы появлялись фильмы на большие, важные темы и притом такие, чтобы они по-настоящему волновали, захватывали. Мы хотим не просто «проводить время» в кинозале, а думать, чувствовать, испытывать радость и горе, смеяться и плакать, с волнением следить за каждым поворотом действия.

По ходу беседы ее участники высказывали свои мнения о ряде фильмов, вышедших на экраны за последний год. Это были откровенные, подчас суровые оценки.

Много критических замечаний прозвучало по адресу фильма «Иван Бровкин на целине». Основной смысл этих замечаний сводился к тому, что авторы

картины не показали героев покорения целины во весь рост, мало сказали о сущности их подвига, так как персонажам фильма все дается без всякого труда.

Тов. Якимович от имени кружка рабочих рецензентов 1-го ГПЗ говорит: «С нашего завода на целину поехало 150 человек. Из их писем мы знаем, что там пришлось преодолевать немалые трудности. Потому мы и гордимся целинниками. А в фильме все изображено в розовых красках. Мы думаем, что такой фильм не принесет пользы молодежи—ее надо воспитывать в духе правды, учить не бояться трудностей».

Много говорилось о фильме «Судьба человека». Отмечая высокие качества сценария, талантливость постановщика и яркое исполнение главной роли, некоторые участники беседы сожалели о том, что фильм, как они считают, перегружен мрачными, трагическими сценами. По мнению этих товарищей, режиссеру временами изменяет чувство художественной меры.

Интересный спор разгорелся вокруг «Поэмы о море».

А. ПОПОВ: Картина эта мне очень понравилась. А вот посмотрела моя дочь с ее друзьями, и они не выразили восхищения. Меня это огорчило. Мы словно по-разному смотрели картину. Я смотрел «Поэму о море» и видел всю свою жизнь. Видел всю жизнь нашей родины. А они увидели только несколько разрозненных эпизодов. Вся философия, вся поэзия картины прошла мимо них. Мне дорого то, что Довженко проявил подлинную страсть художника. Он осмысливает громадные жизненные процессы. Пусть не все в картине вышло так, как было задумано,—мне кажется, «Поэма о море» раскрыла новые огромные возможности перед нашим кино. Я не говорю, что все фильмы должны быть такими. Но мы обязаны искать новое в искусстве, разнообразить художественные приемы.

Н. ДОЛГИНОВА: Вы говорите, что вас потрясла «Поэма о море», а ваша дочка и ее приятели картину не поняли. Я тоже принадлежу к тем, кто критически относится к этой картине. Идея о красоте нашего человека в сценарии выражена глубже, чем в фильме.

В некоторых сценах фильма дана обыденная обстановка. А рядом—девушка, которая хочет лететь на крыльях. Это, по-моему, неестественно. Я понимаю, что в искусстве бывает... (Голос с места: Условность!). Ну да, условность. Вот я посмотрела недавно спектакль «Садовник и тень» в театре имени Маяковского. Там девушка Маша говорит самые необыкновенные слова под звуки музыки. И слова ее звучат, как музыка. Понимаете, эту девушку Охлопков не мог поместить на обычную сцену, где нарисован угол дома или какой-нибудь огород. Она стоит на пустой площадке. И я ей верю. Я верю в эту условную жизнь. Вот правильное решение задачи. А у постановщиков «Поэмы о море», по-моему, это не получилось. Поэтому картина мне не очень понравилась, хотя там есть и много хорошего.

Оспаривая такой взгляд на «Поэму о море», другие участники встречи указывали, что отдельные недочеты постановки отнюдь не лишают этот фильм художественной глубины и значительности мысли.

Мы привели лишь краткие выдержки из выступлений участников встречи «за круглым столом». Кинодраматурги Мария Смирнова и Алексей Каплер в своих репликах отметили большое значение этой встречи для кинематографистов,—особенно для тех, кто сейчас работает над сценариями о новом в жизни рабочего класса.

Беседа затянулась до позднего вечера, но многие из присутствовавших не успели сказать свое слово. Единодушно было поддержано предложение рассматривать эту встречу как начало серьезного и важного разговора, который будет продолжен в заводских клубах и литературных объединениях, на новых встречах в редакции журнала.

ПИСЬМА УЧАСТНИКОВ ВСТРЕЧИ

Об огромном интересе к затронутым вопросам свидетельствует поток писем, поступивших в редакцию от участников беседы, в частности от товарищей, не успевших высказаться «за круглым столом». Приводим два таких письма.

«Я хочу присоединиться к тем товарищам, которые говорили о значении характера героя. Самое важное—чтобы он был настоящим человеком, настоящим современником моим, которого я мог бы полюбить так, как люблю Чапаева, Павку Корчагина, Сережку Тюленина. Чтоб мне захотелось (всем моим существом захотелось!) подражать герою фильма.

Да, пускай у него будет любая профессия! Пускай, какая разница! Пишу я это, а у самого, признаться, где-то в глубине души есть и другое желание: «А все же,—думаю я,—все же хотелось бы, чтобы он был рабочим». Почему? Да потому, что уж очень мало, почти совсем нет фильмов о нас, о заводской молодежи. Вспоминается сейчас кинокартина «Есть такой парень». Вещи более фальшивой, чем эта, наверное, и придумать нельзя.

Мне и моим друзьям очень хотелось бы посмотреть на экране, как живут и трудятся заводские ребята в разных концах страны.

Когда я рассказывал о встрече в редакции «Искусство кино», товарищи из моей бригады попросили меня написать сценаристам и режиссерам, что им очень хочется увидеть хороший, правдивый фильм о людях коммунистического труда.

Движение бригад коммунистического труда—дело новое, и тут не все еще ясно.

Некоторые думают, что если ты член коммунистической бригады, то должен быть как ангел: причесан, прилизан, не говорить громко, не смеяться заразительно... Ну, право, глупее и придумать нельзя.

А мы вот в своей бригаде не исключили товарища, который подвел нас. После того как мы подписали обязательство под девизом учиться, работать и жить по-коммунистически, он в пьяном виде заявился в клуб. Мы так его «проработали», что парень и бледнел, и краснел, и просил об одном: не исключать из бригады. Предупредили, что не прощаем, но оставляем в своем коллективе. А как же иначе—отвернуться от него? Да это же преступление! Нет. И пускай другие усмехаются: «тоже бригада—один напился, другой с субботника ушел!..» Это так. Но мы бригада, б о р ю щ а я с я за звание коммунистической. Борющаяся—это слово как нельзя лучше выражает то наше состояние, в котором мы находимся. И придет время, когда мы окончательно победим свои недостатки. Такова наша цель.

В один день и даже в месяц никто не способен измениться. Но борьба с пережитками прошлого ширится в наших бригадах. В этом и заключается, по-моему, их неоценимое значение. Здесь люди не только стремятся работать производительно, но и растут в смысле культуры, всеми силами помогают друг другу приобрести душевные качества, необходимые человеку коммунистического общества.

Нас четверо. Давно вместе работаем, но раньше как-то каждый думал больше о себе. А теперь мы—коллектив, в котором один отвечает за всех и все за одного. Внимательнее, дружнее мы стали, даже как-то роднее. И требовательней друг к другу...

Мы и работаем теперь сообща. То есть, один делает предварительную обработку детали, второй чистовую и т. д. Что это дало? Во-первых, сократилось время на перестройку станка с одной операции на другую, а во-вторых (и это, по-моему, самое большое наше достижение), работу мы выполняем поровну. А ведь нас многие пугали, мол, ничего не получится. Допустим,—говорили нам,—один отойдет минут на пять. Тогда другой, глядя на него, уйдет уже на десять минут и т. д. и пр. Верно, кое-какие недоразумения случались в первое время. Но теперь каждый честно делает свое дело и никто не подводит друзей.

Я не согласен со скептиками, которые толкуют, что ничего интересного нельзя показать в кинокартине о делах людей непосредственно на заводе. Можно это сделать и нужно!

Надо, чтобы герой действовал не только за стенами завода, а прямо в цехе, и показать, какой же бывает радость труда! И даже, более того, я убежден, что фильм о людях коммунистических бригад немыслим, если действие происходит вне стен завода. Лишь бы такая картина не попала в число «производственных»,—чтобы она осталась кинокартиной о людях, а не о станках! Для этого от авторов требуется большое, я бы сказал, тончайшее знание заводской жизни, людей завода и огромное чувство меры, чего иногда так не хватает кинематографистам. То есть, я за то, чтобы действие происходило не только при лунном свете, на балконах, а там, где люди в жизни трудятся, борются, любят, то есть, и дома, и в цехе, и, конечно, под луной, с любимой или любимым.

А. КУБАРЕВ, бригадир токарей»

Вот другое письмо с того же завода:

«Когда-то Владимир Маяковский писал:

Поэт
    настоящий
вздувает
        заранее
из искры
        неясной—
ясное знание.

Вчера на нашей встрече говорили и о правде жизни и о юморе, и о психологии героя. Но, мне кажется, забыли сказать об очень важном: о том, что искусство должно быть всегда впереди. Оно должно освещать такие проблемы, должно решать такие вопросы, которые в жизни в полный рост встанут через пять, десять, а может, и через двадцать лет. Искусство должно смотреть вперед. И, к сожалению, это еще не само собой разумеющийся факт, хотя его подтверждают примеры Рудина, Павла Власова, Рахметова, «Облако в штанах» Маяковского. К сожалению, об этом еще надо говорить.

А у нас часто получается так. 1954—1955 годы—лозунг: «После десятилетки—на завод!»; в 1956 году выходит картина «Сын», похожая на устаревший документальный очерк. 1956 год—стройки Сибири! Картины о них нет... Она, конечно, появится. Но когда? В 1960 или 1961 году? А ведь поэт Твардовский сумел увидеть эти стройки еще за несколько лет до того. Увидел, прочувствовал и стал писать «За далью даль».

Сейчас—движение коммунистических бригад. Литераторы лихорадочно пишут. Пишут торопливо, наскоро... А ростки коммунистических бригад можно было увидеть еще два-три года назад. У нас на заводе одной из первых приняла обязательство бригада Александра Синицына. Четыре слесаря. Они давно уже работали вместе. Учились. Вместе проводили свободное время. Мне случилось несколько раз побывать у них, и всегда меня поражало их чувство коллективизма. Даже женились они, если можно так выразиться, весело—сразу две комсомольские свадьбы! Для них бригада коммунистического труда явилась только оформлением того, что у ж е б ы л о. Но, с другой стороны, Синицын сам говорит, что, не будь бригады, рационализаторских предложений было бы меньше. Если раньше работали хорошо, но случалось нет-нет что-нибудь сделают не так, то бригада—это уже долг. Бригада—значит, всегда должно быть отлично.

Мне хочется рассказать еще один характерный случай. Юноша кончил школу. Поступал на географический факультет МГУ и не прошел по конкурсу. Это было давно, в 1950 году. Он мог поступить в какой-нибудь другой институт, как это делали тогда многие. Но он пошел работать фрезеровщиком на наш завод. Я подчеркиваю, фрезеровщиком! В те годы это звучало странно.

В цехе его любили, но считали немного «чокнутым»: «Он же школу кончил, а ходит чумазый... Будто лучше работы не найдет?!»

Но самое интересное, что школьные преподаватели не могли спокойно слушать о своем бывшем выпускнике. Они сразу закипали:

«Подумать только! Мы его учили, воспитывали, а он—на завод! В конце концов, хватило бы и пяти классов, а на него десять лет напрасно расходовали государственные средства!»

Понимаете, «напрасно израсходованные государственные средства»! Это было почти десять лет назад. Теперь, конечно, так никто не скажет. Но ведь, наверное, надо было еще тогда (10 лет назад!) подсмотреть, понять—и написать о путях молодежи. Не важно что: поэму, роман, киносценарий. И, будь у нас такое произведение, я думаю, не пришлось бы потом сталкиваться с такими порой болезненными явлениями: «как это—после школы и на завод?!»

Сегодняшний завод еще совсем не показан в киноискусстве. Сейчас большинство рабочих совсем не такие, какие были пять лет назад. Есть такие участки, такие цехи, где все учатся. Решительно все. Вот перепачканный маслом и чугунной пылью—только белки глаз блестят—карусельщик. Обыкновенный станочник. Но поговорите с ним, и оказывается, что он учится на четвертом курсе математического факультета МГУ. Вот сутуловатый юноша-токарь. После работы спешит в седьмой класс вечерней школы. А очерки этого самого юноши печатают центральные газеты. Вот маленький, чуточку смешной монтер, стихи которого появились в журналах.

И, конечно, совсем неправы те, кто думает, что в жизни заводского коллектива нет материала для построения драматических конфликтов. Такие утверждения происходят от незнания жизни.

Я не согласен с одним участником встречи, которому, видите ли, не хочется смотреть после работы фильмы о машинах и станках. Может быть, ему нужны виды Рио-де-Жанейро и «все в белых штанах»? Не знаю... Я хочу, чтобы меня снова возвращали в цех и чтобы на полотне экрана были люди, в которых я верю. И пусть грохочут снова на экране станки, пусть сталкиваются страсти, решаются проблемы. И пусть, когда я завтра утром снова пойду в цех, я знаю, как мне лучше работать и жить.

И еще я хочу упомянуть вот о чем. В фильмах «Дом, в котором я живу», «Наш корреспондент» и многих других действие как будто бы происходит в Москве. Но Москвы, какой мы ее знаем, нет. Почему, читая книги Бальзака или Золя, мы можем пройтись по всем улицам Парижа, а в наших фильмах не поймешь: Москва или не Москва? Ленинград или не Ленинград? Одно высотное здание за окном—это еще не Москва. Показывайте улицы, которые

знают все, по которым мы идем по утрам на работу, покажите набережную у Крымского моста, и пусть влюбленные целуются именно на ней, на той самой, где целовались многие из нас. И фильмы от этого будут только выигрывать. Ведь знакомая деталь вызовет у каждого зрителя массу личных воспоминаний, ассоциаций. И сразу же фильм станет теплее, а герои его ближе.

Выступавшие на нашей встрече сценаристы просили помочь им. Что ж, приходите на заводы, добро пожаловать! Смотрите, спрашивайте! Сидите на заводе месяц, два, три. Чтобы рабочие не считали вас какими-то гастролерами. Чтобы они видели в вас товарищей, таких же рабочих, только в другой области. Иначе картины будут похожи на плохой портрет в фотоателье: «Спокойно! Снимаю! Голову чуть вправо... Улыбочку... Снимаю!». А героя по такому снимку узнать нельзя.

Л. КОВЛЕР, электромонтер».

ЗАВОДСКИЕ ГАЗЕТЫ ПРОДОЛЖАЮТ РАЗГОВОР

Обсуждение вопросов, служивших темой нашей беседы «за круглым столом», продолжается на страницах печатных и стенных газет многих предприятий. Газеты «Мартеновка» (завод «Серп и молот»), «За боевые темпы» (завод имени Владимира Ильича) и другие поместили отчеты о встрече, заметки рабочих, принимавших в ней участие.

Формовщик А. Шишкин пишет в «Мартеновке»:

> «Ни я, ни мои друзья по работе и учебе не считают себя героями. И все-таки хочется посмотреть такой фильм, герой которого живет среди нас. Он не должен быть образцово-показательным, прилизанным, легко побеждать во всех делах. Нет, жизнь наша значительно сложнее, и мы часто спотыкаемся. Нередко молодые рабочие, даже комсомольцы, хорошо выполняют свои производственные обязанности, но безобразно ведут себя дома, на улице. Мне бы хотелось на экране кино увидеть героя нашего времени, молодого человека, на которого хотелось бы равняться».

В этом же номере газеты помещен очерк Д. Казурина «Это и есть подвиг», который тоже перекликается с мыслями участников встречи:

> «Величествен, хотя и тяжел труд сталеваров. Эти сильные, смелые и выносливые люди воспеты в поэмах. Художники пишут с них картины. Кинематографисты посвящают им фильмы. Менее известны за пределами металлургических заводов те, кто, приняв разбуженную сталеварами стихию, усмиряет ее, превращая в мирные холодные слитки. Профессия этих людей носит будничное и прозаическое название. Их зовут канавщиками.
>
> Работа канавщика лишена того легендарного ореола, которым окружены его товарищи с верхней площадки. «Никто о нем стихов не пишет, об этом рядовом бойце»,—с упреком говорит один заводской поэт, знающий этих бойцов не понаслышке, а лично».

Газета рассказывает далее о волнующем примере трудового героизма. Обстановка сложилась так, что нужно было остановить одну из печей или же направить плавки из двух печей в один пролет, иначе говоря, временно удвоить нагрузку каждого из канавщиков, работавших в этом пролете. И канавщики вызвались «принять бой».

> «Случайный человек, попавший в эти часы на канаву, вероятно, не понял бы даже, что у него на глазах люди совершают подвиг. Снаружи не видна закрученная до отказа пружина человеческой воли, а эту предельную, какую-то страстную сосредоточенность можно легко принять за обычное рабочее состояние.
>
> Молчаливая властность бригадира, акробатическая ловкость Георгия Амелина, щедрая сила Николая Бугреева, широкоплечего, высокого ростом, смахивающего на деревенского кузнеца, деловитость и предусмотрительность Анатолия Неманова, стремительность Николая Кудрявцева—все это слилось воедино, словно работал один могучий человек.
>
> ...Когда после работы в душевой канавщики горячими струями воды старались прогнать из тел ломящую усталость, кто-то из них неожиданно с какой-то неистребимой веселостью сказал:
>
> —А здорово мы все-таки держались.
>
> —Как панфиловцы,—совсем серьезно проговорил стоявший рядом подручный сталевара».

Яркие факты подобного рода приводятся и на столбцах других газет.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

МАРТЕНОВКА

ОРГАН ПАРТКОМА, ЗАВКОМА ПРОФСОЮЗА, КОМИТЕТА ВЛКСМ И ДИРЕКЦИИ ОРДЕНА ЛЕНИНА И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ЗАВОДА «СЕРП И МОЛОТ»

№ 27 (5821) Год издания 30-й	Четверг, 5 марта 1959 года	Выходит по вторникам, четвергам и субботам Цена 15 коп.

НУЖНЫ ФИЛЬМЫ О ГЕРОЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Редакция журнала «Искусство кино» пригласила работников ряда заводов на творческую беседу с мастерами киноискусства. И вот несколько человек с нашего завода, в том числе ...

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

За боевые темпы

ОРГАН ПАРТИЙНОГО КОМИТЕТА, ЗАВКОМА, КОМИТЕТА ВЛКСМ И ДИРЕКЦИИ ЗАВОДА ИМЕНИ ВЛАДИМИРА ИЛЬИЧА

№ 19 (2806) Год издания 28-й	Пятница, 6 марта 1959 года	Выходит по вторникам и пятницам

НОВОЕ В ЖИЗНИ — НА ЭКРАН!

«Каких людей, какие события, истории из жизни наших современников хотели бы вы видеть на экране? Поделитесь с нами мыслями о том, что вы считаете наиболее интересным в вашей жизни, в жизни ваших друзей», — такая просьба была записана в пригласительных билетах, с которыми в субботний вечер пришли мы в Дом кино для товарищеской беседы с мастерами киноискусства.

«Мартеновка» озаглавила свой отчет о встрече рабочих с кинематографистами: «Нужны фильмы о герое нашего времени».

Заводские коллективы выражают готовность помочь созданию таких картин.

Со своей стороны многие кинодраматурги и режиссеры сообщают нам о новых творческих заявках, посвященных жизни рабочего класса. Советские кинематографисты обещают приложить все усилия к тому, чтобы деяния, мысли и чувства героев великой семилетки нашли достойное отражение в искусстве.

Радость открытия

Для журналиста экрана в такой же мере, как и для писателя или газетчика, нет большей радости, чем вовремя увидеть и поддержать новое явление жизни. Вот почему работники Алма-Атинской студии испытывают особую радость от того, что киноочерк «Трактор-автомат» — о замечательном изобретении павлодарского слесаря Ивана Логинова—пользуется большой популярностью у зрителей.

Этот киноочерк появился не случайно. За изобретательской работой Логинова наши хроникеры следили уже давно. Еще два года тому назад, когда работа изобретателя находилась в стадии экспериментов, кинооператоры В. Щербатых и С. Авлошенко сняли в Павлодаре сюжет «Трактор-автомат», который был помещен в одном из номеров киножурнала. И когда стало известно, что изобретение Логинова прошло государственные испытания, студия сочла необходимым посвятить ему специальный номер киножурнала «Советский Казахстан».

Съемку осуществил один из ведущих операторов студии Александр Фролов. Мы понимали, что материал несколько выходит за рамки периоди-ского издания. Но, не имея возможности на нашей студии создать научно-технический фи[...] оператор в очень короткий срок сумел все же с[...] материал так, что существо новаторских идей [...]гинова становится доступным любому зрителю.

Так появился фильм, заставивший замол[...] иных скептиков и маловеров. Трактор-авто[...] создан, он существует. Вот он на экране — дви[...]ся, разворачивается, пашет. А кабина его пу[...] Он уже вспахал сотни гектаров. И тракторные за[...] уже приступают к серийному выпуску приспосо[...]ний для автоматического управления тракто[...]

Пройдет немного времени, и на наших по[...] появятся машины-автоматы, облегчая труд лю[...] помогая им создавать в нашей стране изоб[...] материальных благ, претворять в жизнь гранд[...]ные планы семилетки.

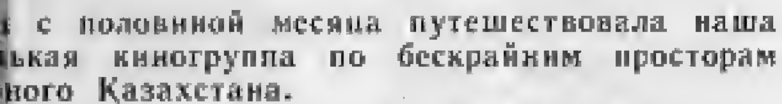
Л. БЕЗМОЗДИ[...]
Алма-[...]

В в е р х у — изобретатель Иван Логинов (кадр из киноочерка «Трактор-автомат»).

Центральная студия документальных фильмов совместно с Алма-Атинской киностудией снимала в прошлом году фильм о сборе целинного урожая.

В районы Акмолинской, Кустанайской, Павлодарской и Кокчетавской областей выехали четыре киногруппы. По отснятым ими материалам был создан фильм «Хлеб наш целинный».

Один из участников съемок кинооператор В. Байков языком кинокадров рассказывает нашему читателю о том, что привлекло его внимание на этой замечательной земле.



с половиной месяца путешествовала наша ькая киногруппа по бескрайним просторам ного Казахстана.

началу съемок уборочная была в разгаре.

огромной массы представшего перед ами ма- а нужно было отобрать главное, сконцен- вать внимание зрителя на решающих, осн- моментах битвы за хлеб. Люди работали ... женно и вдохновенно. Нас мучил вопрос, что ть? Все казалось интересным.

Потомственные хлеборобы отец и сын Жанаковы.

Двадцать пять лет работает в совхозе Есскарагая механизатор Ахмет Жанаков. Обычная его норма выработки—200 процентов. Работает Ахмет всегда с песней. Три дня мы снимали этого хлебороба, и все время песня не стихала над его степным кораблем.

Умело держит штурвал в своих маленьких ручонках восьмилетний Женыс.

— Пусть приглядывается, — говорит отец,— вырастет, будет комбайнером.

штурвалом лафетной жатки—скромный паре- Вася Хероим. Три года назад приехал он в иртышье по путевке комсомола. При норме гектаров Василий скашивает более тысячи.

Это хлеба совхоза имени Панфилова—одного из самых мощных зерновых хозяйств района. В счет казахстанского миллиарда панфиловцы засыпали в закрома Родины два миллиона пудов хлеба.

Знатного комбайнера колхоза «Заря коммунизма» Петра Федоровича Музыку мы встретили в поле. С огоньком работает этот человек, всю душу вкладывает в свой труд. Когда не хватало лафетных жаток, Музыка приспособил комбайн для косьбы. Используя лишь мотовила и ножи, он сцепил два комбайна и с учеником своим А. Тейхрубом скашивал за смену 40—45 гектаров.

В сентябре погода резко ухудшилась, похолодало, выпал снег. Нескошенные поля поникли, валки осели под тяжелой влагой.

Мы застали Петра Федоровича в поле. Он объяснял своим ученикам, как при помощи различных усовершенствований убирать сырые, отяжелевшие валки хлебов.

А сколько на целине молодежи, приехавшей в уборку урожая! В зерносовхозе имени Тимирязев мы встретили студентов Казахского государствен ного университета.

Студент исторического факультета Алексей Рыбк освоил профессию штурвального и вот уже трети год выезжает в этот зерносовхоз.

На другом агрегате работают его друзья п университету—Эля Цыплякова и Канат Акжигито

На Иртыше в эти дни было тесно от барж с хлебом. По дорогам Казахстана на элеваторы и заготпункты тянулись колонны машин с зерном нового урожая.

Фильмы, вызывающие споры

За последнее время на экранах появилось немало фильмов, вызывающих живые споры зрителей, критиков, кинематографистов. Столкновения мнений об этих фильмах выходят далеко за пределы конкретных оценок тех или иных удач и неудач художника. Ряд картин вызвал раздумья о преемственности лучших традиций в нашем киноискусстве.

В этом отношении особое внимание кинематографической общественности и зрителей привлекли работы нескольких даровитых молодых режиссеров,—их первые или вторые самостоятельные постановки, дающие представление о направлениях творческих поисков наиболее инициативных представителей нового поколения кинорежиссуры. Не случайно эти фильмы оживленно обсуждались на пленуме Оргкомитета Союза кинематографистов, в творческих дискуссиях, посвященных итогам минувшего года в киноискусстве. Нас не может не волновать вопрос: какими путями идут молодые режиссеры не сбиваются ли они подчас на боковые тропинки, ведущие в сторону от большой цели?

Этому вопросу посвящен ряд статей, публикуемых нами в этом и последующих номерах журнала.

Давайте поразмыслим над тем, что же в творчестве молодых режиссеров можно оценить как действительно новое и яркое, позволяющее глубже, полнее раскрыть новое в самой жизни, а что, несмотря на внешнюю эффектность, оказывается при ближайшем рассмотрении пустым, малозначительным в идейном и эстетическом отношении... А главное—подумаем о том, как помочь молодым художникам утвердиться на таких позициях в искусстве, которые придали бы их творчеству бо́льшую действенность в созидании коммунистического общества.

М. Горький учил художников воспитывать народ правдой—большой правдой жизни, несовместимой с мещанским, обывательским отношением к действительности. Приблизить киноискусство к жизни народа, вступившего в период развернутого строительства коммунизма,—это и значит раскрыть в искусстве большую правду современности, вдохновляющую человеческие сердца на служение народу-герою.

И еще один актуальный вопрос возник в ходе обсуждения картин, недавно вышедших на экраны. Это вопрос о высокой требовательности к художнику, который обращается к самым значительным темам нашей эпохи. Весь опыт нашего искусства говорит о пагубности любых скидок на тему, избранную авторами, на их добрые намерения.

не нашедшие художественного воплощения. В. Фролов дает, с этой точки зрения, верную характеристику фильму «Иван Бровкин на целине». Однако ряд зрителей и критиков придерживаются иного мнения, изложенного в статье В. Сухаревича об этом фильме. Редакция считает полезным отразить на страницах журнала и это мнение, чтобы помочь кинематографистам всесторонне обсудить вопрос о подходе художника к современной теме.

В ближайших номерах журнала будет продолжено обсуждение вопросов, затронутых в этих статьях.

*

М. Туровская

Характер и время

Старая, не раз использованная в кино и в литературе и вечно трогательная ситуация: встречаются двое одиноких людей, мужчина и мальчик. И продолжают вместе свой путь.

Можно ли рассказать здесь нечто новое, а главное, нечто такое, что было бы опять и опять нужно и интересно людям?

Можно, конечно,—пусть только в знакомой ситуации нам покажут новые характеры. Тогда она не будет ни старой, ни банальной. А характеры... Характеры пусть будут сложены реальной жизнью, временем.

Есть моменты в истории народа, когда всеобщая связь человеческих судеб становится очевидной. К таким именно моментам относятся начало и конец войны. Авторы сцен проводов на фронт в фильме «Летят журавли», как и сцены встречи воинских эшелонов в «Двух Федорах», это знают. Они знакомят нас со своими героями именно в эти поворотные для целого народа моменты.

В первых кадрах фильма режиссер М. Хуциев и оператор П. Тодоровский показали себя настоящими художниками, обладающими точным чувством правды. Начиная фильм с великого праздника окончания войны и передав ощущение этого праздника, они избежали всякой парадности. Кончилась какая-то огромная, важная полоса жизни, кончилась война, скоро начнется новая, мирная жизнь, но она еще не началась, и невольно человек останавливается перед ней в раздумье. Какая она будет, что она ему обещает?

Вот в этой паузе, в этом коротком промежутке между концом прошлого и началом будущего впервые сталкивает режиссер своих героев—Федора большого и Федора малого.

Поэтому ему не надо «трогательных» кадров—ни сиротливой детской фигурки, ни детских глаз, полных слез, ни солдатской жалости. И вот почему Федор большой (артист В. Шукшин), которого многие склонны считать чуть ли не угрюмым и мрачным человеком, равнодушным к горю бедного ребенка (см., например, статью А. Байгушева в «Московском комсомольце»), здесь всего-навсего молчалив, потому что погружен в свои мысли.

...Идет эшелон, стучат колеса, мелькают кругом поля и перелески, заливается гармонь, а солдат с орденами на гимнастерке не принимает участия в общем разговоре, сидит и смотрит в темнеющую даль полей. А рядом—мальчишка, доедающий кашу из котелка.

Все ясно без слов—одиночество, невеселые мысли о будущем и уже зародившийся интерес к чумазому мальчишке, подобранному на каком-то полустанке.

Одиночество... Конечно, хорошо бы, если б Федор большой ввиду общей радости сразу преодолел свое личное горе, а солдаты между тем окружили бы малого Федора заботой и вниманием. Но что поделаешь—каждый по-своему встречает этот долгожданный день: кто спит, кто пляшет под гармонь, кто достает из заветного кармана карточки жены, ребят и сестер—многочисленной родни. А у Федора—никого.

Нет, Федор большой не мрачен и не угрюм, он просто невесел. Кроме того, он мужчина и солдат—вон какие усы отрастил. И было бы смешно и пошло, если бы он стал сюсюкать на тему «жалко мальчика». Да и Федор малый (Коля Чурсин) меньше всего к этому располагает. Он кто угодно, только не «бедняжка».

Здесь, проигрывая в глазах поклонников «трогательности», создатели фильма, на мой взгляд, выигрывают в одном и самом главном. Встречаются не только два Федора, но и два характера. При этом два характера, сложенные временем, сложенные войной.

Короткий, почти деловой диалог:

— Тебя как звать?

— Федором.

— Меня тоже Федором. Подумай-ка!

— Ну что ж, бывает.

— Да, бывает.

Я не ручаюсь, что этот диалог передан мною точно, но таково примерно его внешнее содержание, в то время как психологическое значение его в завязке фильма очень велико. В его простоте и видимой несложности режиссер намечает тонкий рисунок взаимного интереса, уже возникшего взаимного доверия и разности этих по-разному сложившихся человеческих характеров, на которой, собственно, и могла бы строиться дальнейшая драматургия фильма.

Вопреки той мрачности, которую ему по странному недоразумению приписывают, Федор большой за своей внешней мужской сдержанностью питает застенчивую потребность в человеческой близости, в дружбе, иной, чем то солдатское товарищество, которое было на войне, но теперь, в мирное время, когда каждый возвращается в семью, уже не может заменить ему потерянный дом.

Как ни странно, но из двух Федоров именно он, большой,—немножко романтик, может быть, даже мечтатель, этот солдат, прошедший с боями до Вены и Будапешта, знающий, что такое опасность, но привыкший получать в армии все: обмундирование, паек, приказ, человеческую поддержку. В совпадении имен ему чудится какой-то смысл. Может быть, тут рождается первая мысль о том, чтобы усыновить оборванного мальчишку: он удивлен этим совпадением и рад ему.

Федор малый, слишком рано потерявший родителей и знающий из опыта войны ее тыловые, будничные трудности—бездомность, нехватку хлеба,—практик. Его это совпадение имен ничуть не занимает—Федор так Федор, ну что ж, бывает,—отвечает он рассудительно. За его рассудительностью бывалого человека вы угадываете: и не то еще бывает, мало ли я на свете видел...—плод раннего и часто горького опыта. И от того, что он так по-деловому, трезво отвел всякую романтическую восторженность по этому поводу, Федор большой немного смущается—да, бывает...

Можно еще много и подробно описывать начало фильма—превосходную сцену на вокзале, когда в убыстряющемся мелькании теплушек Федор большой, внезапно решившись, бежит вдоль перрона за своим тезкой, который грустно провожает глазами уходящий эшелон: как ни говорите, ему тоже нужна человеческая дружба. И первую ночь в разрушенном родном доме, куда возвращаются с войны теперь уже два Федора.

«ДВА ФЕДОРА»

Но я не буду этого делать—сцены эти и без того запомнятся каждому, кто видел фильм. Отмечу только еще одну маленькую деталь, нагляднее всего обнаруживающую тень войны, упавшую на душу малого Федора. В разрушенном доме, куда вернулись наши герои, Федор малый видит тощего пса. Он прогоняет его камнями и встречает хмурый отпор мальчишек, которым этот пес принадлежит. (Надо сказать, что в фильме эта сцена кардинально расходится со сценарием В. Савченко. Фильм вообще во многом отличен от сценария. Но это особая тема, которой мы не будем касаться). Итак, мальчишки угрожающе обступают Федора.

— Это что за кабыздох?—пренебрежительно спрашивает ребят малый Федор.

— Это же «псетер». Пес медвежьей породы. Он мог бы с теленка вырасти,—огрызается Хрипатый.

— Чего же не вырос?—с насмешкой спрашивает Федор.

— Тебя бы так кормили, как его.

И по глазам Федора вы понимаете, что его едва ли вообще кто-нибудь кормил.

Режиссер не боится этой «отрицательной» краски в характере своего юного героя, потому что он ищет в судьбе двух Федоров отражение суровых и реальных испытаний и конфликтов войны.

Пусть на минуту Федор малый покажется вам жестоким,—таким его сделала война. Пусть его глаза—настороженные, недетские глаза недоверчивого человека—неотрывно следят за стрелкой весов, на которых продавщица взвешивает сахар

по карточке,—это тоже война. И то, что в магазине он втирается без очереди: «—стоял вон за той тетенькой»,—это тоже война.

При всем этом он мальчишка, и таскать морковку с чужого огорода просто доставляет ему удовольствие.

Но недетская трезвость, недетский практицизм, недетская хозяйственность—это суровые знаки войны. И Федор большой, который дрался на фронте, но не прошел голодной и жестокой школы оккупации и разоренного фашистами тыла, с явным смущением, даже с виноватым видом сообщает своему строгому завхозу, что потерял карточки. Федор малый их ни за что бы не потерял!

Собственно, здесь, в этой встрече двух разных поколений, разных характеров, сложившихся на войне,—самое интересное и человеческое в фильме.

Не побоюсь сказать—это одно могло бы с лихвой составить содержание кинокартины.

Я не хочу угадывать возможный сюжет этого иного фильма, но уверена, что такой сюжет безусловно возможен. Возможен, потому что мужская дружба обоих героев фильма, чуждая всякой взаимной снисходительности и сентимента (при явной, обусловленной реальностью жизни разности, в чем-то даже противоположности их характеров), чревата конфликтами. Эти мыслимые конфликты тем интереснее, что они происходили бы между людьми, в глубине души очень привязанными друг к другу и, главное, привыкшими уважать друг друга.

Не скажу, что чересчур прямолинейный и довольно нравоучительный эпизод с курицей, которая попросту украдена Федором малым (ввиду потери карточек) и которую Федор большой приказывает выбросить на помойку,—лучший из возможных вариантов такого столкновения. Но он верен по мысли или по тенденции—только не завершен художественно. Верно в нем то, что герои в процессе своей не очень легкой совместной жизни влияют друг на друга. И простая, ясная мораль Федора большого—мораль рабочего человека—воспитывает Федора малого.

Может быть, не всегда это воспитание должно происходить столь наглядно, может быть, иногда—более опосредствованно, даже незаметно для обоих, а иногда, напротив, более резко. Единственный случай, когда Федор большой в фильме ударяет малого, относится уже к истории с Наташей. А мог бы относиться и к чему-нибудь другому.

Может быть, и присутствие Федора малого могло в чем-то воспитывать Федора большого или, во всяком случае, научило его по-новому глядеть на многие привычные вещи.

Превосходно снятая сцена с советским танком, откопанным в развалинах,—именно такого рода художественное явление. Она столько же объясняет зрителю в характере юного героя фильма, сколько и его старшему другу. Федор большой по-новому взглянет на прошедшее и многое поймет, о чем он не задумывался раньше...

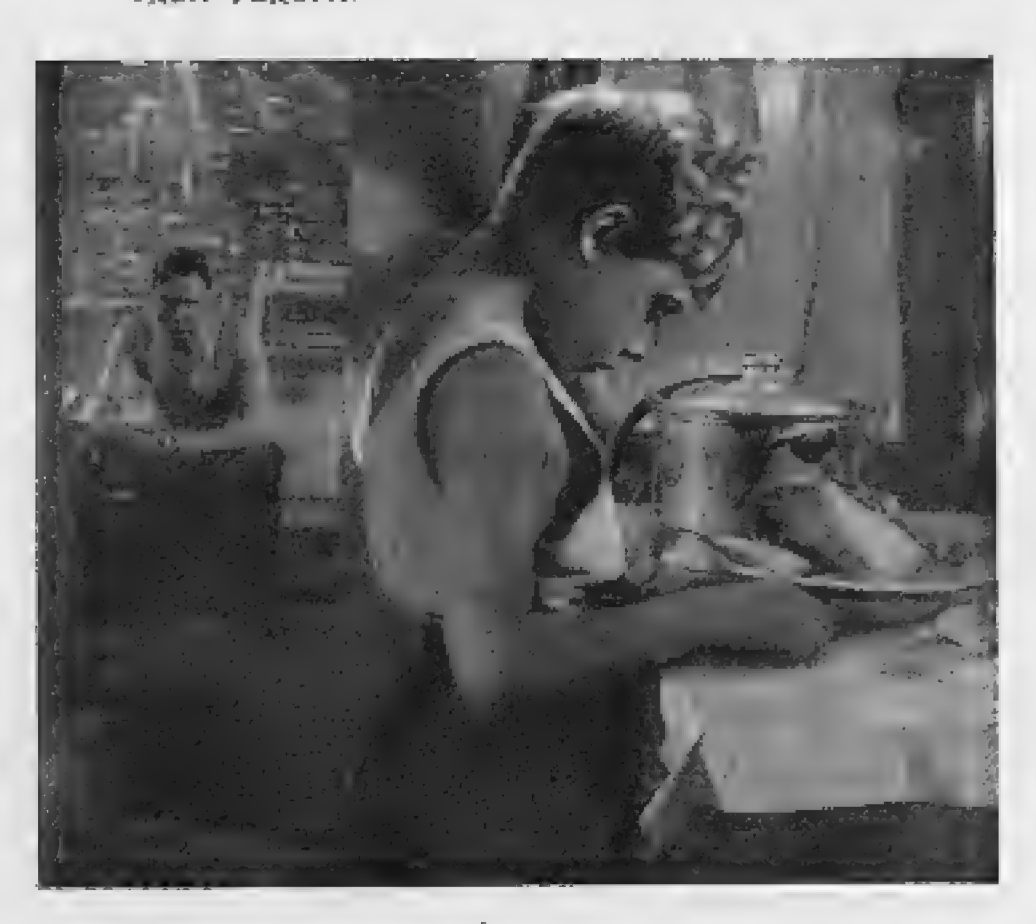
Но тут в фильм входит новое лицо—девушка Наташа,—и все его течение поворачивается куда-то совсем в иное русло...

Возможна ли в принципе в качестве сюжета фильма такая коллизия, когда в дружбу мужчины и мальчика вторгается женщина? Конечно, отчего же нет... Не повторяет ли она старые, слишком «личные» по теме образцы? Нет, если только... Впрочем, смотри начало статьи. Эта старая и «личная» коллизия, как и любая другая, возможна и хороша, если в ней участвуют новые характеры, притом характеры, выражающие свое время.

Я вспоминаю одну за другой сцены фильма, связанные с Наташей. Наташа и Федор уходят вдоль парковой аллеи, оставляя Федора малого с первой обидой в душе и с пятеркой, зажатой в кулаке,—«сходи в кино с приятелем». Федор малый ночью отрезает Наташе волосы—остроумный и небанальный сюжетный ход—может быть, Федор ее разлюбит? Наташа ночью сидит на постели у Федора малого и хочет с ним объясниться...

Можно было бы вспомнить еще немало хорошо сыгранных и отлично снятых сцен. Но когда во всех этих сценах я пытаюсь найти ответ на вопрос, кто же такая Наташа и что (кроме факта своего существования) она принесла в заботливо оклеенные ради

«ДВА ФЕДОРА»



нее обоями комнаты двух Федоров, — такого ответа я не нахожу.

Наташа—женщина. Вот, собственно, и все. Насколько легко по каким-то скупым деталям, словам угадать биографии мужчин, их судьбы, их характеры, настолько Наташа лишена и судьбы и характера. Мы даже не знаем, как прожила она войну... Она не живой человек, принесший сюда, в этот отстроенный своими руками дом, собственные стремления, привычки, взгляды. Она — олицетворенный сюжетный ход.

Может быть, режиссер сделал это сознательно, надеясь, что два Федора сами «сыграют» Наташу, считая, что это лишь повод, чтобы показать их переживания?

Но искусство не терпит пустоты там, где должен быть характер. Пустота мстит за себя, она рождает пустоту вокруг, ибо с этой минуты, несмотря на ряд отлично снятых сцен, фильм медленно, но верно соскальзывает из области реальных жизненных отношений в обширную и туманную область «вообще», противопоказанную искусству. «Вообще мужчина» любит «вообще женщину», и «вообще ребенок» от этого страдает...

Взыскательная и молчаливая дружба, простые и в то же время сложные взаимоотношения двух мужчин—большого и малого, а через них—тема войны, ее испытаний, взятая так необычно, так психологически достоверно и человечески доходчиво, кажется мне в этом фильме гораздо более важной и крупной, нежели все комедийные и драматические перипетии, связанные с появлением Наташи.

Если бы меня спросили: «О чем рассказал вам фильм?»—я бы ответила: о войне. А не о том, как неизбежное появление женщины нарушило взаимопонимание двух мужчин—большого и маленького. Не знаю, как другие зрители, но я испытала чувство досады, когда в фильм, начатый так по-человечески, так правдиво, вторглась Наташа с ее непрошеной любовью, не очень интересными недоразумениями.

Мне думается, что не только для зрителя, но и для режиссера два Федора были куда интереснее, чем их встреча с Наташей. Не потому ли такой щедрый на жизненные и психологические детали, на глубокий и емкий второй план в начале действия фильм становится так мало драматичен во второй половине?

Фильму предъявляют упреки в камерности, в том, что никому-де не интересны «личные» взаимоотношения двух Федоров и одной Наташи, что все это мелко.

«ДВА ФЕДОРА»

Как ни грустно было и как ни хотелось мне спорить с такими утверждениями, к концу фильма я вынуждена была почти согласиться с ними. Во всяком случае, в той части фильма, которая составляет историю «треугольника».

Что же, неужели «личные» судьбы так называемых «обыкновенных» людей не могут составить тему и сюжет фильма? Неужели действительно это так мелко и ничтожно, что недостойно внимания искусства? А как же тогда... Но тут можно было бы перечислить едва ли не половину произведений всех видов искусства, особенно классического, которое из этих самых «личных» судеб умело создавать и потрясающие трагедии, романы, новеллы, и многое другое, что мы называем великим, несмотря на кажущуюся малость положенных в основу происшествий.

Ответ содержится в самом фильме. Там, где характеры и судьбы двоих—всего только двоих ничем не выдающихся Федоров—имеют за собой широкий жизненный фон, где они обусловлены, сформированы, сложены жизнью, где за малым, личным сюжетом встает большое и важное,—короче, там, где через частное выражается общее, через личное— общенародное, эти темы всегда будут интересны и никогда не покажутся незначащими. Там, где история нескольких людей превращается только в их частное, мелкое дело, она теряет право на наше внимание.

В. Карен

Два фильма в одном

Около двух лет назад в «Комсомольской правде» был опубликован очерк Н. Александровой «Чужие дети». История молодой мачехи, чья любовь к чужим детям победила жестокие и обидные жизненные испытания, привлекла внимание кинематографистов. Молодой режиссер Т. Абуладзе, так удачно начавший свою творческую биографию картиной «Лурджа Магданы», созданной им в содружестве с Р. Чхеидзе, положил этот очерк в основу нового своего фильма.

...И вот первый его эпизод. На экране—полураздетая женщина с чувственным лицом, в ее глазах загадка, обещание. Томительное объяснение любовников...

Второй эпизод. Улица большого города. Сорванец на самокате чуть было не попал под машину. Шофер выскакивает из кабины и начинает в бешенстве трясти вконец перепуганного мальчика. Видно, что это не злой человек—он очень любит детей. Чем больше кричит и размахивает руками шофер, тем спокойнее становится на душе...

Перед нами два экспозиционных эпизода. Один следует за другим. И тем не менее они взяты как бы из разных фильмов, в них нет ни жанрового, ни стилевого единства.

«ЧУЖИЕ ДЕТИ»

И так до самого последнего кадра фильма. Взрослые на экране—один фильм, дети—другой; когда же им приходится встретиться, побеждают обычно дети,—фильм идет в том ключе, который был найден режиссером с самого начала в «несовершеннолетних» сценах.

Классический треугольник—история одного мужчины и двух женщин—совсем потускнел рядом с историей двух детей, рассказанной просто, сердечно и с юмором. Драма взрослых—на втором плане. Она кажется и надуманной и плохо мотивированной, а вот детям мы верим в каждом эпизоде, в каждом кадре.

И порой кажется, что успех Ц. Цицишвили, исполняющей роль Нато, отчасти объясняется тем, что ее характер проявляется в основном во взаимоотношениях с детьми. Здесь мы встречаемся с актрисой, безукоризненно ощущающей природу актерской работы в кино. Направляемая умелой режиссерской рукой, актриса нигде не прибегает к «нажиму».

Т. Абуладзе и оператор Л. Пааташвили, влюбленные в свой город, в каждом кадре стремились передать его дыхание, колорит, свойственные только ему одному. А так как люди они одаренные, обладающие несомненно хорошим кинематографическим видением, «второй план» в картине проработан тщательно, подробно и весьма искусно.

Казалось бы, пустяковая деталь—герои живут на верхнем этаже большого дома. Чтобы попасть в свою квартиру, они должны подняться по внешней, довольно крутой лестнице (в доме нет лифта). Может быть, режиссеру понадобилась эта деталь только для того, чтобы еще раз воспользоваться «лестничным ракурсом»? Отнюдь нет. Мы несравнимо острее воспринимаем ожидание детьми тети Нато, когда Лия, не задумываясь, опрометью несется вниз, только для того, чтобы встретить гостью, и затем, не останавливаясь, подымается вместе с будущей мачехой наверх, с трудом переводя дух, повторяя одну и ту же фразу: «...а папа сказал—если она обещала, значит, придет».

В своем полемическом стремлении решить общественные проблемы через внутренний мир узкого круга избранных персонажей, через их личные переживания и взаимоотношения, Т. Абуладзе как бы не позволяет вмешиваться никаким силам извне в ту драму, которую переживают и взрослые и маленькие герои картины. В этом ограничении кроется известная нарочитость, искусственность. Трудно поверить, например, что у Дата нет ни родственников, ни друзей, ни даже просто знакомых, которые бы растолкали, расшевелили этого угрюмого, замкнутого человека, присмотрели бы за его детьми. К тому же собы-

«ЧУЖИЕ ДЕТИ»

тия происходят в Грузии, где веселый нрав и общительность не без основания считают свойствами национального характера.

К наиболее уязвимым местам фильма относится вся история отношений между Дата и Теа, «роковой женщиной», своеобразной «вамп». Сценаристами ей дано всего несколько слов, из которых нам становится ясно, что она в близких отношениях с Дата но не хочет стать его женой. Не впадая в ханжество следует все-таки заметить, что если сильное чувство сводится только к чувственному влечению, то драма таких людей неинтересна . . .

Очевидно, такая трактовка темы не входила в намерения авторов, у них просто другого не получилось. Можно вполне понять Т. Абуладзе, который, оторвавшись от листов сценария (он же является соавтором) и перейдя на съемочную площадку, вынужден прибегать к эффектным, но внешним приемам, чтобы избежать искусственности.

Впрочем, один из этих приемов настолько интересен сам по себе, что нельзя обойти его молчанием.

Каждое появление бывшей возлюбленной Дата на экране выглядит неожиданным, так как в других эпизодах никто не вспоминает о ней и ничто не напоминает зрителям о ее существовании. Это сделано вполне обдуманно и достигает цели. Всякий раз Теа как бы вторгается в жизнь налаживающейся семьи. Она воспринимается зрителями как нечто чужеродное, злое, как сила, способная стереть улыбки с двух очаровательных детских мордашек. Однажды Дата удалось избежать встречи с Теа, во второй раз это ему не удается.

Сделано это следующим образом.

Дата сидит у открытого окна трамвая и внезапно видит в одном из окон обгоняющего его автобуса Теа. Она тоже видит его. Автобус замедляет ход, лица оказываются рядом, снова автобус обгоняет трамвай, Дата провожает Теа глазами. Так повторяется несколько раз. Наконец они разъезжаются по разным улицам. Ни слова, ни жеста. И это сильно. Режиссер задерживает свое, а следовательно, и наше внимание (в картине это использовано неоднократно) на героях, попавших в те или иные обстоятельства, несколько дольше, чем мы к этому привыкли. Этим умением использовать паузу в кино достигается определенная выразительность.

Как будто совершенно незначительный проходной эпизод — дети едут в автобусе. Но проследите, с каким интересом наблюдают режиссер и оператор за своими маленькими героями: дети меняются местами, переглядываются между собой, показывают глазами на соседей и т. д. И все это важно, ибо неполным будет рассказ о людях, если мы ограничим его только участием героев в основных событиях.

Много талантливого, правдивого, умного в этом фильме. И все же... искусственная преграда, возникающая между маленьким миром, в котором живут герои фильма, и большим миром современности, мешает этой картине подняться до уровня большого разговора о наших днях.

«ЧУЖИЕ ДЕТИ»

М. Папава

В порядке реплики

Это не рецензия на фильм «Ветер», это не больше чем реплика в общем споре о творческих поисках нашей молодой режиссуры.

Кое-кто, увидев в последней картине молодых и бесспорно одаренных режиссеров А. Алова и В. Наумова много осенней натуры, грязи, рваных сапог, босых ног и прочего, готов уж привесить им ярлык натурализма. Было бы смешно за всем этим не увидеть, что они скорее романтики, чем натуралисты. Точно стесняясь приподнятости своего романтического голоса, они переходят временами на этакую вещную, натуралистическую хрипотцу.

В свое время покойный А. А. Фадеев поднял интересный разговор о романтическом начале, как органической части общего метода социалистического реализма. В последние годы разговор этот не был продолжен, хотя, по-моему, он очень важен для развития всего нашего искусства. Если, скажем, обратиться к истокам русской классической литературы, то и там мы увидим отчетливую разницу между романтизмом Жуковского с его уходом от жизненной реальности в некий абстрактный, романтический мир и романтизмом Рылеева, рождавшимся из яростного несогласия с жестокой реальностью окружавшего его мира и революционной мечтой о справедливости.

Романтическое начало в нашем сегодняшнем искусстве тем более не может не опираться на жизненную правду характеров, событий эпохи. При всей драматической напряженности, романтичности сюжета, рассказанного Аловым и Наумовым в их последней картине, у меня осталось ощущение, что она холодна где-то внутри.

Отчего же? Попытаемся разобраться. Во-первых, мы должны понять, что упрямые поиски молодыми режиссерами своего почерка, драматизация и отточенность эпизодов, острота формы, емкость и глубина второго плана возникают вовсе не из пристрастия к некому формальному изыску. Все это рождается в своеобразном споре с целым рядом картин прошлых лет, где унылое правдоподобие подменяло высокую правду жизни.

Нет, я не против этой отточенности режиссерских приемов; я не против колоритных деталей. Когда перед расстрелом снимают сапоги, трагизм ситуации еще больше выявляется столь бытовой, казалось бы, деталью... Что же мне мешает быть взволнованным до конца драматической повестью, рассказанной в фильме? То, что здесь выдумка идет впереди чувства, впереди познания жизни и материала эпохи. У каждого художника есть право на «самовыражение». Но когда оно идет впереди жизненного материала, впереди ответственности художника перед этим материалом, это меня настораживает. Когда я слишком ясно вижу режиссерскую «задумку», когда на экране действуют герои, внутренняя жизнь которых остается нераскрытой, когда колоритные приметы времени заслоняют самих героев, то мне начинает казаться, что сама романтическая приподнятость интонации режиссеров рационалистична в своей основе.

Мне кажется, что рационалистичность лежала и в самом авторском замысле А. Алова и В. Наумова, выступающих здесь и в качестве драматургов. Драматургия их в значительной мере умозрительна: мечта комсомольцев о Москве, о встрече с Лениным стала только поводом для картины, а не ее содержанием. И потому с самого начала фильма внешняя приподнятость (например, сцена в депо, когда делегаты получают мандаты под перестрелку с белыми) заменяет внутреннее напряжение. Уже здесь я начинаю ощущать какую-то неправду в видении эпохи, некое авторское и режиссерское насилие над материалом. И в дальнейшем меня не покидает ощущение, что я все время имею дело с драматургическим и литературным материалом в какой-то третьей перегонке. Была героическая эпоха гражданской войны и первых дней Советской власти, потом появилась серия литературных произведений на эту тему и, наконец, сценарий «Ветер», где нет ни открытия чего-то нового, ни прочтения

«ВЕТЕР»

по-своему старых материалов. Глубину проникновения в первозданный материал эпохи заменяют, по существу литературные реминисценции. Это особенно относится к образу Марн, белогвардейского офицера и даже к образу гимназиста Мити, хотя это, пожалуй, наиболее удавшаяся в фильме фигура. В результате я, зритель, имею дело не столько с характерами героев, не с первозданным материалом эпохи, а с режиссерским «я», которое идет впереди и героев и эпохи. И вот фильм начинает распадаться на ряд режиссерских этюдов, иногда блестяще сделанных, иногда и сомнительных по вкусу.

Забота о внешней выразительности эпизодов подчас заслоняет главную задачу —рассказ о внутренней жизни героев, об их отношениях.

На мгновение в эпизоде в церкви возникла тема их сокровенных раздумий, их мечты о будущем... Но авторы и режиссеры рассказали об этом скороговоркой, точно стесняясь, не веря во внутреннюю силу эпизода, и занялись его изобразительной раскраской, не пожалев свечей и ракурсов.

«ВЕТЕР»

Четверо едущих на съезд проходят через развороченный, вздыбленный мир тех лет, почти не соприкасаясь с ним внутренне. Исключением является Ленька-беспризорник — это образ колоритный и удавшийся режиссерам. Делегаты-комсомольцы оказываются одинокими в своих мечтах. Словно ощущая необходимость их более тесной встречи и общения с людьми, авторы вводят эпизод свадьбы. Замысел эпизода ясен: вот перед вами тихая заводь, ее не коснулся ветер времени, и даже свадьба здесь скучна, безжизненна. Но вот явился сюда наш герой со своими друзьями, и мгновенно все преобразилось здесь. Даже невеста в подвенечном платье чуть ли не готова пуститься в дальний путь вслед за Федором. Колоритна в эпизоде фигура матери, трогательны и смешны робкие молодожены, но и здесь меня не покидает ощущение, что, заботясь о внешней колоритности сцены, авторы не хотят думать о внутренних мотивировках, о своем праве на эту сцену, вплоть до эффектного пробега невесты в белом платье по серой грязи болота.

Нужно искать острые кинематографические выражения чувств героев, но нельзя их искать абстрактно, вне реального содержания образов, характеров героев. Потеряв друг друга, Федор и Настя встречаются, пробегая по крышам мчащегося поезда. Но беда в том, что история их любви не выражена в фильме с той эмоциональной силой, которая давала бы право режиссерам на такую сцену. Они точно пропускают самое главное, торопясь к задуманной эффектной концовке. И снова романтическая взволнованность режиссерской интонации становится холодной, умозрительной. Вот от этого в первую очередь и хотелось мне предостеречь бесспорно талантливых режиссеров.

Алов и Наумов делают уже третью картину, и в каждой из них мы ощущаем блестки их режиссерского дарования. Но, право, уже пора преодолевать болезни роста, становиться глубже и взрослее.

В настойчивых поисках новых путей нашей режиссуры мы не можем сбрасывать со счетов и наш прошлый богатый опыт. Мы помним период так называемого «режиссерского» кинематографа, но мы помним подлинную глубину и скромность авторов «Чапаева», который появился на наших экранах как откровение. Для меня и до сей поры эта работа является подлинным примером художнического проникновения в жизнь своих героев, когда режиссерское «я» нигде не шествует впереди материала изображаемой жизни.

Н. Зоркая

О ясности цели

В кинематографических дискуссиях последних месяцев принято так или иначе объединять три фильма: «Ветер», «Два Федора», «Чужие дети». О них пойдет речь и в этой статье.

Почему же все три вместе? Ведь они такие разные. В «Ветре» рассказывается о комсомольцах революционной эпохи, в «Двух Федорах» — о переходе от войны к мирной жизни, в «Чужих детях» трактуются моральные проблемы современности. А. Алов и В. Наумов — режиссеры экспрессивной манеры, открытого гражданского темперамента и тенденциозности; М. Хуциев тяготеет к внешне беспристрастному бытописанию; Т. Абуладзе — к психологизму. У этих фильмов разные достоинства и разные, хотя и равно очевидные, недостатки. Есть у них и общие черты, но они весьма «общи»: все фильмы появились в одно время, все они поставлены молодыми режиссерами, они созданы людьми талантливыми, которые единодушно и горячо отвергают изображение жизни как безоблачной идиллии.

Наверное, именно последнее послужило поводом для объединения их еще под одной рубрикой — склонность к мрачным мотивам. Упреки в «мрачности» были брошены А. Алову и В. Наумову на первых же обсуждениях «Ветра». В отсутствии романтики и светлого ви́дения жизни укоряют фильм «Два Федора»; в безнадежных, темных красках — «Чужие дети». И прежде чем решать, справедливы ли эти упреки в том или ином случае, хорошо было бы еще раз посмотреть, всегда ли верно толкуем мы обще- и частоупотребляемые слова: «оптимизм», «пессимизм», «мрачность», «жизнеутверждение».

Думается, здесь есть путаница. И происходит она оттого, что в рассуждения об этом предмете у нас порой незаконно проникает критерий, с каким судит произведения искусства обыватель.

Он, скажем прямо, пока ходит в кино частенько — иначе не было бы аншлагов на австрийских фильмах, которые один за другим уточняют и обогащают сложившееся представление об эталоне пошлости. Обыватель не любит «тяжелые вещи». «Похитители велосипедов» для него тяжелая вещь: там все про нищету да про неудачи. «Коммунист» — тоже тяжелая вещь: плохо кончается и всю ночь потом не спишь. А за боязнью «тяжелого» на экране обычно стоит нечто большее, чем эстетический вкус, а именно — боязнь трудностей, любовь к покойному и удобному в жизни. Любитель легкости и удобств и на целину поедет лишь тогда, когда ему приготовят уютный домик с диванчиком в пухлых подушках.

«Тяжелая вещь»,— говорит такой человек. «Это произведение пессимистическое: автор показывает страдания, лишения, смерть»,— часто говорим мы, критики. И пока мы не разберемся конкретно, **как** и во имя чего показывает это автор, наше суждение не отличается от эгоистического неприятия «тяжелого» в искусстве.

Нет, вовсе не самим наличием смерти и страданий, не весовым соотношением веселья и слез определяется оптимизм или пессимизм произведений искусства.

Нигде, пожалуй, не найдешь стольких мук и смертей, как в шекспировских трагедиях. Например, в финале «Гамлета» взору юного Фортинбраса предстает картина действительно скорбная: уже похоронена безумная Офелия, выпила отравленный кубок королева Гертруда, проколоты мечом Полоний, Клавдий и Лаэрт, кончилась жизнь ничтожных царедворцев Розенкранца и Гильденстерна, и смерть — «конвойный строгий» — сопровождает самого принца Гамлета на траурный помост. Однако мало кому приходит в голову считать трагедии Шекспира пессимистическими. Каждая смерть здесь обусловлена неумолимо - логической цепью причин, и все они вместе, разные, светлые и позорные, утверждают, как и та борьба, что прошла в трагедии, высокую правоту героя, вобравшего в сердце свое лучшие свойства времени.

Еще задолго до Шекспира, много веков назад, мудрые греки постигли тайны воздействия истинно трагического на человека. Они говорили о «катарсисе» — очищении через страдание и страх, о том, что трагедия, заставляя человека сопереживать, приводит его к познанию законов жизни и, следовательно, к просветлению. «Катарсис», просветление через сопереживание страданию, говорили греки, и есть секрет жизнеутверждения в искусстве, изображающем трагические, страшные и жестокие события.

В социалистическом искусстве и эстетике вопрос об оптимизме в изображении трагического приобрел новое социальное содержание и ясность. «Оптимистическая трагедия» — знаменательное название пьесы Вс. Вишневского — парадоксальным на первый взгляд сочетанием слов открывает глубокую мысль: что и страдание и гибель героя в борьбе за дело, победа которого предопределена историей, утверждают высокий идеал, счастье борьбы и самую жизнь.

«ВЕТЕР»

Когда, упрекая фильм «Ветер» в пессимизме, мы говорим, что путь его героев состоит из мучений и смертей,— мы еще ничего не доказываем. Ведь Алов и Наумов протестуют против розовой идиллии, против бесконфликтности, перенесенной на изображение революционной эпохи. Они не хотят мириться с академическим холодком, бесстрастием, штампами, проникающими в картины о революции, и уж конечно отвергают подслащенное изображение гражданской войны, при котором, как бывало на экране, голодные очереди за хлебом неожиданно радовали глаз своей живописностью, и веселились беспечные «рубахи-парни», одетые в новенькие шинели и эффектные бушлаты. Режиссеры хотят воскресить борьбу во всей ее суровости и драматизме — и они имеют на то законное право. Важно, **как**, насколько ярко и поэтично на избранном авторами материале, в драматических ситуациях, складывающих действие фильма, в характерах и конфликтах раскрывается авторская вера в героя, в целесообразность и исторический смысл его борьбы, в идеал, за который отдает он свою жизнь. И еще очень важно, что́ нового, заставляющего глубоко задуматься об эпохе и исторических ее закономерностях, дает нам этот фильм, каким познанием он нас обогащает.

Вот тут-то начинаются беды.

Ведь ветер, ворвавшийся в название картины, ветер, что проносится мимо окон вагонов и вздымает белую фату новобрачной на свадьбе в глухой деревушке,— разумеется, не просто поток воздуха. Это ветер революции, сметающий старое, заставляющий людей расправить крылья и лететь, блоковский «ветер на всем белом свете». Каково же, если можно так выразиться, воздействие этого ветра на души героев, как решена в фильме тема «революция и человек», получившая самое блистательное воплощение на нашем экране?

Полторы тысячи верст к Москве, которые нужно миновать героям «Ветра», интересны не просто как

«ВЕТЕР»

путь с неимоверными препятствиями, а как заново открытое художниками рождение исторически новых характеров, как внутреннее движение образов.

Революция дала людям необыкновенную юность, ранний яркий расцвет, хотя жизнь была суровой, нищей, голодной. Вступая в эту жизнь, человек уже ощущал себя хозяином страны, в нем пробуждалось гордое чувство гражданской ответственности за все, что творится вокруг, за то, что должно быть завтра, когда кончится война. Так случилось впервые в истории. Вот где ключ к раскрытию образов, к глубокому оптимистическому решению темы: за такое счастье стоит отдать жизнь.

В фильме это только заявлено, но не развито. Движение характеров, драмы, внутренний рост людей или совсем отсутствуют, или чуть намечены.

Сценарный материал роли Федора давал основу для характера крупного, для образа одного из тех лучших, кто цельностью натуры, силой революционной страсти увлекал за собой других. Но, за исключением отдельных моментов — разговора Федора с Окурком о том, что скоро «примутся за пацанов», появления его на невеселой свадьбе, — исполнение роли Э. Бредуном, однообразное и угрюмое, свело на нет заявку сценария. Гимназист Митя и работница Настя (при всей достоверности их портретов и при очень тонкой, благородной игре А. Демьяненко—Мити) драматургически все же не образы, а лишь контуры, эскизы. По существу какой-то духовный путь проходит в фильме только один человек — проститутка Мари.

На обсуждениях «Ветра» много стычек было именно вокруг образа Мари. Типично или нет, чтобы комсомольцы вовлекали в революционное движение девицу из публичного дома, — об этом спорили, ломали копья. Но если и принять наиболее справедливое, как думается, мнение одного из участников спора, что революция — такое дело истории, куда может оказаться вовлеченным любой, мы все же будем вынуждены в итоге констатировать недоразумение.

Мари не «вовлекается» в революционную борьбу. Смысл этой борьбы, как и цели пути комсомольцев, остаются для нее туманными. Затерявшись в водовороте событий семнадцатого года, хорошая девушка страдала от своего горестного положения, увидела в Федоре чистого человека, легко пошла за ним, на минуту поверила в возможность любви и покоя, разуверилась, услышав объяснение Федора с Настей и принесла себя в жертву, потому что жизнь ее — как поняла Мари — стоит меньше, чем жизнь Федора. В своем траурном платье, печальная, тоненькая, она несчастной пришла в фильм и умерла несчастной. Тема «ветра», революции, раскрепощения личности отражается в образе Мари слишком уж косвенно. Как дополнительный тон, как второй голос она в такой вариации была вполне законной, если бы рядом, в образах центральных, картина звучала в полную силу, воспевая человека, обретшего счастье борьбы за ясный, светлый идеал и защищающего свое счастье даже ценою жизни. Сейчас же на историю Мари ложится непомерная нагрузка. Эта история, рассказанная в фильме любовно и взволнованно (правда, в некоторых сценах испорченная сентиментальностью текста), не может дать нам представления ни о крахе старого мира, ни о рождении в буре революции нового, гордого человека. И делу не помогают и интеллектуальные метафоры, как, например, сопоставление таинственных глаз, глядящих с перевернутой иконы в церковном подвале при мерцании свечей, с прекрасными глазами Эллы Леждей, актерски безупречно сыгравшей роль Мари.

Если в движении образа Мари есть своя грустная логика, то жизнь и смерть остальных героев подчинены только шальным пулям и той рационалистической сценарной схеме, согласно которой нужно было похоронить троих и дать четвертому возможность восстать из мертвых, прийти.

В самом начале фильма ранят и вскоре убивают Митю, мечтателя, философа. И хотя кадры смерти Мити сами по себе очень трогательны и выразительны, смерть эта случайна. Она могла бы наступить раньше, позже, Митя мог бы остаться в живых — ни общему ходу фильма, ни нашим размышлениям о людях и времени она ничего не дает.

Еще более жестоко обошлись авторы с Настей. Ее убили только затем, чтобы Федор продолжал путь один, и заставили неосторожно, зато эффектно бегать и прыгать по крышам вагонов под перестрелкой. Но ведь смерть в произведении искусства — это не просто факт, а разрешение конфликтов, это тоже звено истории героя. Какой же итог можно вывести из гибели Мити и Насти, какое знание почерпнуть — что белые стреляли, что «на войне, уж ясно и понятно, убивают»? Но ведь констатации столь бесспорного факта мало. Это можно яснее доказать следующим сравнением.

На незаметном своем посту, у эшелона хлеба для голодных детей и женщин, от руки ничтожного бандита, подонка, погибает коммунист Василий Губанов—герой фильма Е. Габриловича и Ю. Райзмана. Смерть тоже обидная, нелепая, жестокая. Но сколько тянется от нее и «внутрь» фильма и «вширь»—к самой жизни эпохи. Нити драмы, разыгравшейся у глухой железнодорожной ветки, приведут вас и к тому тяжелому замку, что висит на двери крестьянской избы как грозный вековой знак собственности, и к хищению общественного добра на складе, и к подлости, и к пошлости, ко всему, что в большом и малом складывается в фильме «Коммунист» в образ старого мира. И старый мир еще раз предстает обреченным в тот момент, когда с пулей негодяя в сердце, у рельс, в грязи лежит коммунист Губанов,— предстает обреченным на смерть в ярком свете идеи, за которую отдал жизнь герой и которая с такой поэтической силой воплощается в самом его характере. И снова подумаешь о том, что это дорогое, святое, это сердце революции — коммунистический идеал — нельзя никому отдавать.

Смерть героев «Ветра» не вызывает никаких чувств, потому что есть в фильме смерть персонажа, но нет его бессмертия. И не количество смертей, а их неосмысленность, не обилие трудностей, а некоторая «самоцельность» их изображения удручают.

Добавим, что важность поездки героев в Москву на съезд комсомола в фильме раскрыта весьма бегло и умозрительно. До чувств и сознания зрителя не доведено, что факт выступления Федора на съезде оправдывает все жертвы и подвиги, гибель нескольких его друзей.

Авторы задумали фильм как разговор с комсомольцами наших дней,—недаром прямо к ним обращаются герои с экрана. Помните, все это было, было трудно, умирали! Но напоминание, при всей его режиссерской страстности, односложно и прямолинейно. В фильме много ярких режиссерских решений и острого видения эпохи в ее, так сказать, внешних чертах. Вспомните, например, вступительные кадры, мигом пролетающую, но врезающуюся в память картину революционной Москвы — отбивающий шаг близ Кремля маленький отряд, девушка в кремлевских воротах со свежеотпечатанными газетами в руках. «Ветер» — это фильм активной, неравнодушной кинематографической формы. Все это очень хорошо, и вовсе не страшно, что труден путь героев, что мало улыбок и веселых лиц, и нету флагов, и песен не поют — не в этих признаках жизнеутверждающее звучание произведения или отсутствие такового. Говорить, что «Ветер» — фильм пессимистический,— неправильно. Пессимизм там, где нет веры в человека, в чистоту его помыслов, в необходимость его борьбы, в конечное торжество правды, к которой стремятся люди. Но — и в этом уязвимость картины — Алов и Наумов не открыли в характерах и судьбах своих героев поэтический образ рождения нового мира, ветра над Россией. Фильм их неглубок и потому не может вызвать больших раздумий о времени и людях. Просто шли к далекой цели славные юноши и девушки. Шли, а их косили пули беляков.

●

Как показывать в искусстве страдания и горе, где грань между мрачным и светлым изображением жизни, в чем ключ к истинному жизнеутверждению — эти вопросы сейчас волнуют многих художников и не случайно.

Было время, когда изображать на экране те или иные трудности в жизни советского человека — гражданина счастливой страны — считалось излишним. Об этом говорил А. П. Довженко на II съезде

«ВЕТЕР»

писателей. «Руководимые ложными побуждениями,— сказал он,— мы изъяли из своей творческой палитры страдание, забыв, что оно является такой же величайшей достоверностью бытия, как счастье и радость».

Да, жизнь нашей страны прекрасна и светла, но это отнюдь не означает, что каждый советский человек каждую минуту своего существования на экране, на сцене или в книге обязан быть веселым и радостным. У него бывают в жизни, а значит, могут быть в произведениях искусства, и боль утрат, и разочарования, и несбывшиеся надежды, и огромное множество других печалей и забот. Энгельс, как известно, говорил, что страдания, например, неразделенной любви не исчезнут даже при коммунизме. От изображения страданий до культа и поэтизации страдания еще очень далеко. И эта сторона жизни человеческой — предмет искусства.

Нельзя забыть и о том, что рубежом через жизнь нескольких поколений прошла война. И хотя в наших городах уже давно не найти следов бомбежек, рубцы и раны войны еще не зажили в душах, отпечатлелись в людских судьбах.

Почему же часто случается так, что горю человека на экране трудно сопереживать, что драмы кажутся нарочитыми, и невольно появляется мысль— а не слишком ли незначительно, не мелковато ли это? Может быть, потому, что внимание многих авторов фильмов сосредоточено главным образом на так называемых «личных конфликтах», на событиях «частной жизни»? Однако почти ни у кого не осталось сомнений, что и это может стать темой общественного звучания. В чем же дело?

А дело только в одном. Как труд человека, как все, чем живет он, так и горе людское, личные драмы, страдания и печаль несут на себе черты времени. И конфликт, каким бы индивидуальным он ни был, и разрешение его связаны с жизнью общества и вне этой связи для искусства неинтересны. Ведь если взять даже такие «вечные темы», как страдание отца, лишившегося сына, или горе обманутой любви, то при общечеловеческих свойствах подобных чувств природа их и средства их выражения будут совершенно различны, предположим, во Франции XIX века и в нашем советском обществе И может ли быть иначе, когда жизнь человека, социальные связи, психология, взгляды, быт — решительно все стало иным!

В романе «Братья Ершовы» в одном из авторских рассуждений о литературе иронически рассказан финал одной современной пьесы, где человек ушел из семьи, и жена осталась одна. «Но она не согнулась. У нее есть любимая работа... Она — советская женщина, она будет приносить пользу народу».

Возможно, что пьеса, которую имеет в виду В. Кочетов, действительно очень слаба, схематична, искусственна. Но, смеясь над ней, он с разбегу осмеял и то, что никак не подлежит осмеянию, что является основой совершенно новых человеческих взаимоотношений, нового разрешения жизненных конфликтов.

Понятно, плохо, если на сцене или экране покинутая жена в слезах устремляется на профсоюзное собрание и быстро обретает душевный покой в обсуждении производственного плана. Мало правды и в ситуации, когда, скажем, одинокая мать, выходя из родильного дома, моментально забывает свою обиду, так как видит радостные лица подруг и товарищей по работе, которые отныне дружным своим коллективом заменят ребенку недостающего отца.

Но глубочайшая правда нашей действительности заключается в том, что труд и жизнь в коллективе (понимая это широко) изменили облик человека, придали ему новую уверенность в себе и чувство собственного достоинства. И если показывать это не наивно-прямолинейно, а как единый, сложный духовный комплекс человеческих чувств, здесь-то и найдет художник и новую природу конфликтов и разрешение их, далекое от плоского бодрячества, проникнутое истинным оптимизмом современности. То есть, как и ранее по поводу фильма «Ветер», речь идет о том, что, коль скоро в самом характере героя картины раскроются глубокие начала нашей жизни, не будут выглядеть пессимистически или мрачно любые трудности, которые могут встретиться на его жизненном пути.

...Жили на свете мальчик и девочка, брат и сестра. У них не было матери, а отец, увлеченный новой любовью, не уделял им внимания. Детей полюбила девушка-студентка. Благодарность заставила отца мало-помалу привязаться к девушке. Она стала его женой, заменила детям мать. Но он вернулся к женщине, которую любил, не подумав ни о детях, ни о молодой жене. А она не бросила его детей. Этот случай из жизни, рассказанный в газетном очерке, стал сюжетом фильма «Чужие дети».

Для газетного очерка достаточно красноречивого жизненного факта. Произведению искусства, как известно, требуется обобщение жизненных явлений.

Постановщик фильма Т. Абуладзе передал нам историю девушки Нато, маленьких Гии и Лии очень задушевно и мужественно, избежав столь близкой «детским сюжетам» сентиментальности и сюсюканья. Этого он достиг тем, что отнесся к ребенку не как к милому и вызывающему умиление беспомощному существу, а как к формирующемуся человеку. Замечательна в фильме сцена, где Лия с нетерпением ждет на улице опаздывающую на ее

«ЧУЖИЕ ДЕТИ»

день рождения тетю Нато, а потом, дождавшись, беспрестанно и радостно повторяет: «А я сказала—может быть, у тети Нато собрание, а папа сказал—если она обещала, то обязательно придет». Здесь лучше и убедительнее, чем в долгом разговоре о принципах воспитания, раскрывается мысль об ответственности перед ребенком за каждое слово, за обещание взрослого. Режиссер проследил, как растет доверчивая детская любовь и привязанность, рассказал, как чутко сердце ребенка, как зорки глаза его, видящие больше, чем это обычно кажется. Психологически подробно режиссер запечатлел все ступени развивающихся взаимоотношений Нато и детей, подвел их к драматической кульминации, когда осиротевшие мальчик и девочка молчаливо, сурово поджидают у железной дороги поезд, на котором уехала от них Нато. Он заключил картину финалом—светлыми кадрами, где мы видим Нато возвращающейся домой с детьми, чья судьба оказалась для нее важнее своей собственной обиды, причиненной их отцом. Все это рассказано точно, тонко, наблюдательно. Но почему же фильм производит впечатление некоторой жизненной неполноты, почему история, которая могла бы стать объектом большого раздумья, осталась лишь печальным частным случаем?

Фильм и не претендовал на широту изображения действительности, могут ответить на это, здесь взят именно частный вопрос, это новелла, как сказано в титрах.

Легче всего было бы отвести подобное возражение старым афоризмом, что в капле воды отражается вселенная. Через новеллу о чужих детях, ставших родными скромной советской студентке, могли бы раскрыться существенные черты нашей жизни. Но они не раскрылись в полной мере потому, что режиссер настойчиво избегал конкретности изображения, придал ему обобщенно-условный характер.

То, что называется приметами времени, особенностями места действия, среды, порой выступает стилизованным под некую «современность вообще». В некоторых кадрах и не узнать на экране Тбилиси, всегда поражающий приезжего своим колоритом, самобытностью. Речь идет, конечно, не о том, чтобы еще раз воспроизвести виды Метехского замка или проспекта Руставели, а о неповторимом облике города, разнообразного, многоликого, сочетающего особенное новое с чудесной кавказской стариной.

Люди живут в этом фильме замкнуто, изолированно. И в сюжете и в построении драмы подчеркнута обособленность существования героев. Может быть, это реакция на некую сумятицу быта, которая воцарилась во многих фильмах из подражания внешне воспринятому неореализму и стала уже нестерпима своими перекличками соседок, развешанным на улицах бельем и беготней голой детворы?

Если да, то ведь и крайность, избранная постановщиком, не выход. Уж кто-кто, как не

«ЧУЖИЕ ДЕТИ»

«ЧУЖИЕ ДЕТИ»

Абуладзе, прекрасно знает обычаи своей родины, не только по сути, но и внешне очень «общественной».

Но в «Чужих детях» люди живут по-другому, грустно и разобщенно. Это нехорошо не только потому, что нарушает правду быта, но, главное, потому, что лишает характеры и конфликт жизненной полноты и современности.

Веками в тоскливых песнях оплакивали девушку-бесприданницу или дурнушку, которой досталась горькая доля выйти за вдовца с детьми. Остаться же одной на руках с этими детьми считалось бы непоправимым несчастьем. Что же дает юной Нато силу взять на себя ответственность за детские судьбы, что движет благородными ее поступками? Наверное, не только врожденная доброта и жалость к сиротам. Наверное же, есть еще какие-то черты характера Нато — современного человека, человека, выросшего в определенной среде, связанного с действительностью множеством разнообразных нитей, которым в фильме не уделено внимания и без учета которых психологические отношения неполны!

И вторая сторона дела — почему мог проявить такое равнодушие к детям, жестокость к молодой женщине Дата, отец детей? В фильме дан один ответ: непреодолимая, испепеляющая страсть. Чем-то похожий на героев Рафа Валлоне — олицетворение «мужского начала», — тянется Дата за таинственной, модно раскосой красавицей-незнакомкой, что, словно фатум, появляется перед ним в окне проходящего троллейбуса, из небытия возникает в дверях его дома.

Уже давно художники-реалисты изображают любовь как чувство человека, живущего в обществе и потому утратившего первозданную свою непосредственность.

Фатальное влечение, роковая страсть без объяснений ее в характере может существовать в произведении искусства только условно. Так, существует она в «Чужих детях», не вызывая ни гнева, ни сожаления.

«Чужие дети» могли бы стать большим и глубоким рассказом о том, как торжествуют человечность и солидарность, находящие опору в самом складе нашей сегодняшней жизни. Но с экрана рассказали нам (очень увлекательно и талантливо) всего лишь историю, как жили заброшенные дети и, на счастье, встретилась им добрая девушка. Произошло так потому, что режиссер замкнул ее в рамки камерного сюжета, частного случая в одной семье и оставил за кадром мир, эту семью окружающий.

Частный случай. Как обидно, что к нему то и дело сводятся сюжеты и конфликты, в которых заложено зерно глубоких и серьезных современных драм. В «Двух Федорах» М. Хуциева и В. Савченко это происходит буквально на глазах, по ходу самого действия.

Начало фильма, выросшее всего из нескольких строк сценария, многое обещает, увлекает размахом необычайно яркой и свежей картины возвращения

«ЧУЖИЕ ДЕТИ»

«ДВА ФЕДОРА»

с войны. Мчатся убранные цветами поезда, гремят дорогие сердцу песни военных лет, проносятся мимо поездов полустанки и села родной земли, встречающей своих «воинов победоносного оружия», привет которым вывела на плакате чья-то добрая рука. И все радуется, пляшет, смеется, и эти солдаты, отбивающие чечетку прямо в теплушках, и девушки, что вышли на станции, стосковавшись по женихам, и старики, счастливые пожать руку тем, кто вернулся, если не пришли родные сыновья и внуки. Сколько в этой картине правды, за душу хватающего, что не придумано, а воскрешено памятью тех светлых майских дней, когда во всеобщем ликовании вдруг слышалась нота боли и горя. Слышится она и в фильме: вот мелькнул на экране безногий солдат, который отвоевался раньше и теперь тоже спешит на своих костылях к поездам, вот внезапно наступила в теплушке минута молчания — воспоминания о пройденных бедствиях, о тех, кто не возвратится.

Как фрагмент большой жизни народной входит в фильм начало рассказа о двух Федорах — встреча на перроне двух людей, которых сделала одинокими война, взрослого и ребенка, большого и малого. С большой верностью правде первого мирного года показано зарождение их отношений, которые похожи даже не на любовь отца и сына, а на суровую, холостяцкую дружбу двух мужчин, двух солдат.

Но, едва отойдя от завязки, фильм начинает терять темперамент, широту режиссерского взгляда на жизнь и на пороге собственно конфликта — упорного сопротивления малого Федора счастью большого, пришедшему в его жизнь с появлением Наташи, — превращается опять-таки в частный случай, в маленькую историю обиды и ревности мальчика. И, поскольку об этом много интересного и важного не сообщишь, режиссеру пришлось в самый решительный момент объяснения Федоров вместо какого-то большого разговора о жизни и счастье повторить (на сей раз как воспоминание) замечательные, но уже виденные нами кадры начала, волнующую минуту, когда на виду у отходящего эшелона солдат принял решение и, нагнав в толпе мальчонку, поднял его на руки, побежал со своей дорогой ношей к теплушке...

В «Двух Федорах» есть и тонкие наблюдения, и верные зарисовки быта маленького города, восстающего из развалин, и живой, интересный фон. Сама же история Федоров и Наташи не раскрыта в возможной здесь психологической глубине и в тех существенных чертах, которые передают образ времени.

●

Фильмы, о которых мы вели речь, свидетельствуют, как мне кажется, о том, что талантливые молодые режиссеры еще не пришли к мастерству художественного анализа сложных явлений действительности. Они пока остановились на ступени частного факта жизни, не поднявшись до больших обобщений. А секрет истинного, оптимистического, жизнеутверждающего искусства прежде всего в глубине изображения человека и его времени, в ясности идейной, этической, моральной цели.

«ДВА ФЕДОРА»

В. Фролов

Иван Бровкин поехал на целину

Все помнят комедию «Солдат Иван Бровкин», помнят смешного, по прозвищу «Непутевый», паренька, которого сыграл Леонид Харитонов—актер мягкого обаяния и очаровательной улыбки. Он пел задушевные песни, попадал в комические положения и всюду оставался симпатичным Иваном Бровкиным. И в своей деревне. И в солдатской казарме. Это был характер самобытный, чуточку, правда, приглаженный, но характер озорного, улыбчивого весельчака и балагура, всегда сохранявшего свое достоинство, умевшего быть разумным и находчивым.

Таким и полюбился Иван Бровкин многим и многим зрителям. Комедия Георгия Мдивани и режиссера Ивана Лукинского «Солдат Иван Бровкин» имела довольно шумный успех. О ней спорили, ее горячо обсуждали, и большинство участников этих споров и обсуждений склонялось к тому, что это хорошая кинокомедия. Она была принята и критикой со знаком плюс.

Может быть, поэтому авторы задумали продолжить киноповествование о своем герое, который принес им успех. Ведь зрителю интересно посмотреть новые приключения уже известного комедийного кинегероя, увидеть, как развивается характер полюбившегося ему паренька в совершенно новых условиях.

Замысел фильма «Иван Бровкин на целине», рассказывающего о молодых людях, поехавших осваивать целинные земли, давал основания ждать большой удачи. На титрах картины—те же авторы, которые создавали «Солдата Ивана Бровкина»: тот же драматург Георгий Мдивани, тот же режиссер Иван Лукинский, те же актеры и, прежде всего, все тот же удачливый киноактер Леонид Харитонов. Казалось бы, как хорошо, что собрались квалифицированные мастера кино, и задача перед ними похвальная, и герои—старые знакомые, с которыми уже однажды они сроднились смогли их показать в житейских волнениях, с улыбкой и хорошей иронией.

То, что в фильме показывается жизнь на целине уже во многом налаженной, без тех неизбежных трудностей, которые были на первом этапе освоения, конечно, не вызывает возражений, тем более что с первых же кадров сделана заявка не на драму, а на комедию.

Почему же фильм меня разочаровал?

Прежде всего, это не комедия.

Мне могут сразу же возразить: «Позвольте, мы ведь и не собирались разыгрывать комедию». Каким же по жанру, дорогие авторы (возражать будут прежде всего, конечно, авторы фильма), вы задумали создать фильм о Бровкине на целине? Ведь вы не будете отказываться от того, что фильм, где вы впервые познакомили зрителей с Иваном Бровкиным, был кинокомедией? И лавры стяжали вы за комическое, веселое и умное изображение своего главного героя.

Теперь снова авторы фильма обратились к жизни Ивана Бровкина. К жизни его на целине. Стало быть, по логике, которая существует в искусстве (а такая жанровая логика необходима, и потеря ее ведет к потере жанрового единства и еще чего-то более важного), в новом фильме о том же Иване Бровкине естественно было увидеть этот характер, решенный в комедийном плане. Но Бровкина словно подменили. Его уже не узнаешь, точнее, в нем не увидишь того симпатичного парня, который смеялся, грустил, заставляя нас поверить во все, что с ним происходило. Так было в «Солдате Иване Бровкине». И вот он, отслужив срок в Советской Армии, стал как будто другим.

Что же с ним произошло? Допустим, что армейский коллектив избавил Ваню от «непутевости». Демобилизовавшись, Бровкин по

своему почину решил ехать на целину. И в этом поступке виден передовой гражданин. Все это хорошо. Теперь Иван Бровкин— стопроцентный положительный герой. Без сучка и без задоринки. Могут быть такие люди? Конечно, могут. Имеет ли право наше киноискусство показывать их на экране? Это право никто не собирается отнимать; напротив, все мы тоскуем о большой к о м м у н и с т и ч е с к о й л и ч н о с т и в искусстве, о типе настоящего героя нашей современности.

Однако вернемся к Ивану Бровкину. В новом фильме он сильно изменился, и разительные перемены в нем произошли, так сказать, не по вине самого Бровкина или Леонида Харитонова. Нет, актера вели сценарист и режиссер. Они его поставили в такое положение, когда все происходящие перемены в образе остались где-то за кадром. Мы имеем дело с тем случаем в искусстве, когда, не посчитавшись с логикой характера, его пересадили в другой сюжет,—тут он и потерял свою х а р а к т е р н о с т ь. И перестал быть п р е ж н и м. И не приобрел новой, убедительной характеристики.

Снова я слышу возражения. А разве Бровкин уж такой устоявшийся характер? Он юн и горяч, забавен и опять поет песни. К тому же прошел жизненную школу в Советской Армии—это не фунт изюма съесть! Бровкин стал серьезнее, повзрослел и кое-чему научился. Стало быть, уже не может быть комическим персонажем. Выходит, так? Ведь в новом фильме, в тех ситуациях, в которых действует герой, он сохраняет от прежнего обаяния одну лишь милую улыбку. А где остроумие? Где искренность молодости? Где все то, что отличало Бровкина от его сверстников?

В новом фильме меня хотят убедить в том, что Бровкин хороший. Простой, задушевный, положительный. А я почему-то плохо в это верю. Вот в первом фильме меня не убеждали, а я верил. И мне он нравился— «непутевый». Я видел человека веселого, искреннего, шутливого. Далее мне, зрителю, предлагают посмотреть отличный совхоз «Комсомольский» и опять убеждают, что целина— это великое дело, что там живут и трудятся замечательные люди. Но ведь об этом все знают давно. И по газетам, и по книгам, и по фильмам хроники, и по делам самих людей— участников великого коммунистического похода по овладению просторными целинными землями. Авторы будто сомневаются, а вдруг найдутся такие зрители, которые не поверят в подлинность происходящего на экране. Поэтому они напоминают нам, что фильм снимался в одном из совхозов Оренбургской области.

Но ведь я смотрю не отчет о работе молодежи совхоза «Комсомольский» и не кинохронику, а х у д о ж е с т в е н н ы й фильм. Да и авторы, наверное, не хотели, чтобы их работу числили по разряду документального фильма. Значит, не надо их этим обижать, но стоит подойти к этой работе со всей требовательностью, понять те просчеты и достоинства, которые есть в фильме.

Начну с самой завязки. Итак, Бровкин решил поехать на целину. В родной деревне живет Любаша, девушка, которую он любит. Она его ждет. Все ждут Бровкина. Председатель колхоза Коротеев даже должность ему приготовил: будет Иван бригадиром. С музыкой и почестями хотят встретить земляка! Он заслуживает этого. Очень трогательно мать Ивана Евдокия Макаровна хлопочет о встрече с сыном; она рада, и радость ее подкупает, волнует весь зрительный зал. Все будет хорошо: сыграют свадьбу, Иван будет работать в колхозе. Пока никто не знает о решении Бровкина поехать на целину.

Но вот случилось неожиданное: один из героев фильма, Самохвалов, прочитал в районной газете заметку о патриотическом поступке Ивана Бровкина, решившего ехать на целину. И эту самую заметку Самохвалов подсунул Тимофею Кондратьевичу Коротееву. Тот сразу же насупился, обозлился, и, когда мамаша Бровкина, еще счастливая, поднялась со стула, сказав: «Ну, я пошла!»—председатель колхоза в сердцах промолвил: «Иди на все четыре стороны». Естественно, что Евдокия Макаровна оторопела, но Тимофей Кондратьевич разошелся («Опять твой непутевый номера выкидывает!»), наговорил старой женщине всяческих неприятностей. Что теперь делать? Ведь так его ждали, так надеялись. А он вон что выкинул!

Может ли быть такая завязка событий? Да, может, и особенно в кинокомедии. Ждал Бровкин торжественного, теплого приема. И вдруг— такая неприятность! Никто его не вышел встречать. Любаша прячется, издали смотрит на своего любимого. Он идет с гармошкой среди берез и ничего понять не может. Наконец мелькнуло светлое платьице. Любаша? Конечно же, она, прижалась к его груди, плачет. Потом, как об этом сказано в режиссерском

сценарии, «она смотрит ему в глаза и решительно произносит:

— Если ты меня любишь... ты не поедешь!

В это мгновение она ч е м-т о напоминает своего отца Коротеева.

— Нет, Любаша, нет, дорогая, я не могу не поехать. Я слово дал...

— Ах так?!.. Ну, значит, ты меня не любишь!»

Какое милое сердечное объяснение! А главное, какая логика в суждениях! Куда там Джульетте и Ромео! Если любишь—не поедешь! Не могу не поехать—слово дал. Раз так—прощай, любовь! И все это подается на полном серьезе да еще с таким авторским комментарием: Любаша, эта девчонка с косичками, тут «чем-то напоминает своего отца Коротеева», довольно сварливого пожилого человека. Вот, дескать, и все объяснение: не поеду, потому что я отца напоминаю! Ну как можно с таким примитивным «ключом» проникнуть в душу своих героев! И вообще как можно загадочным «чем-то» объяснить сложную борьбу чувств, порывов! А между тем эта сцена—единственная в экспозиции фильма, где влюбленные встречаются с глазу на глаз. Потом они вздыхают, переживают: Ваня Бровкин ходит под окном Любаши, свистит соловьем, поет под гармошку фатьяновскую песню, но он так и не увидит больше Любашу. А она долго будет стоять за занавеской, не выглядывая на улицу, тоже будет вздыхать и мучиться.

А бедный зритель так и не узнает, почему Любаша не поехала на целину, почему заронила грусть и печаль в сердце своего дружка. Так таинственным «чем-то» рассорил и разъединил драматург любящую молодую пару. И поехал Бровкин на целину с буфетчицей Полиной. И началась для него новая жизнь.

Может быть, в ходе развития сюжета сценарист как-то поправился, ч е м - т о (вот пристали эти словечки!) порадовал нас и объяснил наконец драматическую завязку: пусть и не Джульетта наша Любаша, но все же интересно, как она поведет себя и каким будет Бровкин, этот пылкий современный Ромео.

В совхозе Бровкин достойно ведет себя. Если верить авторам—самоотверженно работает, сразу же завоевывает авторитет. Он серьезен. Иной раз немного забавляется: притворился, например, больным, отказываясь от бригадирства, но его шутку сразу же обнаруживает совершеннейший умница директор совхоза Барабанов, проникнувшийся уважением и отцовской любовью к пареньку. И наш Иван стал бригадиром. Ну, а как же Любаша? Вспоминает ли она о любимом? Конечно, вспоминает... И даже переживает. Правда, драматургия сценария дает довольно скудный материал для выяснения отношений Любаши и Бровкина. Что касается Бровкина, то он поет песни об оставшейся в родной деревне возлюбленной, зовет ее в этих песнях на целину; фотографию девушки он спрятал в чемодан, писем ей не пишет. Да неужели? Вот он какой, Бровкин, «непутевый»! Все у него не как у людей. Ведь любит девушку, а молчит. Письма не напишет, весточки не пошлет.

Так хотят нас поймать на удочку авторы фильма. Но мы-то, зрители, догадываемся, что все это не от хорошей жизни и не от художественной выдумки, просто-напросто, видно, нечего сказать о герое, вот и приводится в действие довольно банальный прием: Бровкин писем не пишет, характер, дескать, свой показывает, а его невеста страдает. Все время ч т о-т о ей мешает купить билет да и махнуть на целину к любимому. А что—неизвестно. Пока это тайна, так и оставшаяся на совести создателей фильма.

Но ведь как-то должен двигаться сюжет? Да, он движется, только очень медленно и опять же на основе довольно примитивной сценарной инженерии. А выражается она в следующем: вот, например, дружок Бровкина Абаев сфотографировал Ивана в тот момент, когда Бровкин стоит в медицинском кабинете целинного совхоза и его прослушивает очаровательная докторша; он мило улыбается, а эта самая очаровательная докторша, прислонившись к его обнаженной груди, затаив дыхание, слушает биение его сердца. Фотография есть. Она послана матери, и о фотографии узнает Любаша. Все ясно: Бровкин изменил ей, нашел на целине другую. Мамаша еще приносит девушке новость более огорчительную: «непутевый» женился на дочке директора совхоза! Опять недоразумение? Да, но оно снова только лишь чуть-чуть обнажает драматические отношения влюбленных и, по сути дела, ничего существенного не вносит в развитие действия. Мать Бровкина Евдокия Макаровна едет к сыну на целину, и все выясняется: очаровательная докторша не имеет отношения к Ивану, а дочка директора—совсем еще девочка-дошкольница...

Опять нас убеждают, что недоразумение есть недоразумение. А зачем? Чтобы продолжать действие? Но оно ведь и так уже исчерпано... Казалось бы, чего проще по-

ступить сценаристу так: предположим, Бровкин написал письмо своей девушке (это совершенно естественно), объяснил ей, что он ее по-прежнему очень любит и ждет (что абсолютно отвечает его желаниям) и что если он и женится, то только на своей Любаше. В этом случае сразу рассеялся бы туман недоразумений и... сразу же наступил бы период развязок. Но это, конечно, никак не может удовлетворить авторов фильма: еще никто не решался кончать фильм на середине. И они не хотят делать этого. И фильм продолжается. Теперь уже и Бровкин и Любаша отступают на второй план. На целине происходят другие события: приезд Евдокии Макаровны, строительство дома Бровкину (ребята из его бригады почти за день построили ему коттедж в порядке сюрприза. Какие очаровательные ребята!), прибытие в совхоз Захара Силыча (М. Пуговкин), франтоватого морячка, скептика, влюбленного в Полину (В. Орлова).

А что же делает Бровкин? Он воспитывает Захара Силыча, журит его за аварию, помогает ему стать настоящим целинником. Временами грустит. Сдержанно. Участвует в роскошной совхозной свадьбе Захара Силыча и Полины. И опять грустит. Организует ателье: вся его бригада появляется на балу в модных костюмах из самого дорогого материала. И снова немного грустит.

Ну, а потом? Как и полагается, приходит финал. По радио передают указ Президиума Верховного Совета о награждении Ивана Бровкина орденом Трудового Красного Знамени. Эту весть слушают и в родной деревне и на целине. Теперь уже Бровкину можно ехать к Любаше. И он едет. И приходит к ней. И просто говорит «здравствуйте» родителям своей невесты и еще: «Здравствуй, Любаша!» Держится с достоинством, как и полагается орденоносцу, уважаемому человеку. И счастливая Любаша соглашается поехать на целину.

Молодожены—в поезде. Поезд мчится на восток. И, конечно, возникает песня...

Таков сюжет фильма. В нем есть недоразумения и счастливый финал. Есть песни и хорошие люди. И все-таки ощущение счастливой радости не возникает после просмотра картины. Путями изведанными, дорожками давно проторенными шли авторы фильма. Недоразумения легко отпадали, а безоблачность и помпезность заслонили характеры, не дав им возможности развернуться. Многое в драматургии фильма не выяснено, дано поверхностно, так что все время видишь указующий перст автора, его заданную героям задачу и плохо веришь тому, что происходит в фильме. Обидно за автора сценария и за его героев. В финале фильма нас убеждают (в который раз!), что и Любаша хорошая. Наконец-то она едет на целину! А почему она приняла такое решение именно теперь? Не потому ли, что Ваня Бровкин стал знаменитостью на целинных землях? А поехала бы она с ним, если бы ее жених не получил ордена и не прославился, а просто честно там работал и не бригадиром, а рядовым трактористом? Фильм дает такое решение основной драматической ситуации, которое оскорбляет любовь, унижает человека, и прежде всего Любашу. Как об этом не подумать!

Признаться, я уже привык к кисло-сладеньким комедиям, которые появляются в последнее время на экране. От авторов «Ивана Бровкина на целине» мы все-таки не ожидали такого бойкого бодрячества и такого поверхностного решения темы. Прямо скажем, комедии не получилось. Но и кинодрамы тоже не вышло. По «жанру» это скорее общераспространенный «средний» вариант цветной и пышной картины. Жаль актеров, хороших, талантливых исполнителей, занятых в этом фильме. Леониду Харитонову почти нечего играть, он благополучно позирует перед кинокамерой. Лишь временами, например в сцене, когда он доказывает директору совхоза, какие машины ему нужны, у актера появляется живой темперамент. Д. Смирнова тоже с успехом позирует, а когда начинает говорить, то удивляешься примитивности слов Любаши. Может быть, поэтому ей и не дают много разговаривать; оператор снимает ее чаще всего молчаливой в разных ракурсах.

Бедны по материалу роли стариков Коротеевых—Тимофея Кондратьевича и Елизаветы Никитичны. И нет поэтому оснований винить С. Блинникова и А. Коломийцеву: они сделали все возможное, чтобы оживить, наполнить человечностью, какими-то чувствами создаваемые ими образы.

Не все так уж плохо в этом фильме. Удачен, с моей точки зрения, комедийный дуэт М. Пуговкина и В. Орловой. Отлично проводит свою роль Т. Пельтцер—актриса редкого комического дарования,—у нее всегда уживаются комизм и трогательность, юмор и теплота. Да и драматург наделил мать Ивана Бровкина характерностью, неповторимой индивидуальностью. Хитровата и весела, необычайно

подвижна и сердечна Евдокия Макаровна в фильме. Обида и боль, тревога и гордость за сына—все эти движения материнского характера с удивительной простотой передаются исполнительницей. Значит, могли авторы фильма быть художниками. Могли, но не всегда были ими. Чаще всего они соблазнялись внешне эффектными приемами и проходили по поверхности явлений, характеров, тогда как высшее назначение искусства—заглянуть в глубину человека, подметить в нем главное, особенное, может быть, и скрытое от наших взоров, но благородное, волнующее, берущее за душу.

Хороши в фильме натурные съемки. Совхоз «Комсомольский» действительно прекрасный совхоз. Только люди, там живущие, наверное, богаче, интереснее тех, которые показаны в кинокартине. Вот ощущение, которое не покидает меня после просмотра фильма. Это самое тревожное, ибо удивительно прекрасна наша жизнь, чудесны по характеру люди, преобразующие землю, создающие все блага и ценности. И надо быть поэтом, чтобы рассказать об этих людях живописно, правдиво, эмоционально, ярко и взволнованно. Когда же слышишь с экрана слова стертые, как медные пятаки, видишь на киноленте образы сладенькие, ситуации примитивные, становится грустно. Нет, не таким искусством следует говорить о современности.

Великое время, в которое мы живем, требует великого, талантливого искусства. Гладкопись не нужна в творчестве, и тем более в творчестве мастеров. Пора всем нам подумать об эстетическом воспитании зрителей, не на словах, а на деле прививать вкус к высокому и прекрасному. Тут необходимы и требовательность и художественная взыскательность.

С таких позиций я и подходил к фильму «Иван Бровкин на целине». Мне хотелось высказать свое мнение прямо и без оговорок. Допускаю, что мои оценки могут разойтись с оценками многих зрителей и, конечно, с позицией авторов, которых я уважаю. Давайте поспорим, вооружившись доказательствами. Поспорим с пользой для расцвета советского киноискусства.

В. Сухаревич

Опыт бытовой комедии

Годами идут и пользуются огромным, неослабевающим успехом у зрителя «Трактористы» И. Пырьева, «Верные друзья» М. Калатозова, «Поезд идет на восток» Ю. Райзмана. Это разные произведения, но они повествуют о жизни будничной, о людях простых и скромных, о повседневных жизненных событиях. И они полны юмора положений. Его, как внутреннюю теплоту жизни, излучают столкновения живых, правдиво очерченных характеров, а не трафаретных комедийных масок, личин, ведущих пустую игру. Долгая жизнь этих бытовых и лирических комедий объясняется тем, что они сделаны с доверием и уважением к уму, вкусу, слуху и догадливости зрителя, без желания рассмешить его во что бы то ни стало и любыми средствами, пусть давно уже ставшими недозволенными, любыми приемами, пусть давно уже затрепанными. Чаще всего за таким «мастерством» скрывается полная беспомощность и ограниченность автора и режиссера. Ведь одно дело нагромоздить трюки, «закрутить» сюжет, сочинить репризы, песни и куплеты, и совсем другое дело найти новый сюжет, открыть необычайный, нашим временем сформированный характер, придать комедии такой внутренний ритм и темп, чтобы смешное не глушило серьезной мысли, а печальное среди смешного становилось печальным вдвойне. Это и есть могучие контрасты высокой комедии! Просто не продохнуть от всех этих пустопорожних комедий, которые являются трагедиями для зрителя, где много пестроты, песен, танцев, примитивных клоунад и... никакого смысла.

Вот почему комедия Ивана Лукинского по сценарию Георгия Мдивани «Иван Бровкин на целине», несмотря на все ее огромные недостатки, все-таки ближе к жизни, к событиям наших дней. Пока старые мастера кинокомедии пробуют свои силы в дру-

«ИВАН БРОВКИН НА ЦЕЛИНЕ»

гих жанрах, а юные ищут своего «киновидения» в чужих картинах, авторы новой кинокомедии вывели на экран простую жизнь, яркий, забавный образ Ивана Бровкина, созданный талантливым актером Л. Харитоновым. В самом начале нового фильма солдат Бровкин демобилизуется, но едет в родной колхоз только на побывку. Он дал обещание бойцам и командирам отправиться на целину. Верный своему слову, он отправляется в Оренбургскую степь, хоть его не отпускает мать, хоть с ним не поехала невеста. Л. Харитонов и авторы фильма никак не подчеркивают в Бровкине ни его героизма, ни его комедийных черт. Это простой, скромный человек, такой же, как тысячи других целинников, он только старательнее других и горячее относится к делу. Поработал на целине он недолго, и вот его назначают бригадиром. Но, как говорит русская пословица, «чем больше почет, тем больше хлопот», и Бровкин отказывается от лестного предложения. Мы стали свидетелями того, как директор совхоза Барабанов (К. Синицын), человек солидный, умный и проницательный, уговорил] Ивана и как Бровкин пошел в гору на новом посту. Он так занят своим делом, что все целинники построили себе дома, а у бригадира только фундамент. И когда пришла телеграмма: в гости к Бровкину едет мать, за постройку дома для бригадира берется вся бригада. Дом выстроен в один день!

Вот так и чередуются радости и печали Бровкина, они просты и очень похожи на те, что переживают тысячи молодых людей на целине. Харитонов—Бровкин не комикует, не переигрывает, не кажет из себя шута, но и не притворяется строгим и серьезным до комизма—он просто живет, симпатичный русский парень, бывший солдат, то и дело вызывая у нас смех, добрую, веселую улыбку радости и сочувствия. Нас смешит и трогает такое естественное для матери (Т. Пельтцер) огорчение, когда сын ее уезжает, и такая оправданная ее гордость, когда сын прославился на целине. А как смешон гнев председателя колхоза Коротеева (С. Блинников), дочь которого Бровкин хочет увезти с собой и увозит в конце концов в Оренбургские степи.

Этот принцип смешить неожиданным, но жизненно оправданным комическим поворотом судьбы, события, столкновения в комедии иногда с успехом выдержан. Даже странник, искатель легкой жизни, механик Захар Силыч (М. Пуговкин)—это не шарж. Вот он приехал на целину к своей невесте—заведующей столовой Полине (В. Орлова). В дороге он встретил машину и просит шофера его подвезти. В машине он хвастливо рассказывает водителю о своих комбинаторских способностях, явно преувеличивая и наговаривая на себя. И нам очень смешно, когда Захар Силыч узнает, что подвозил его сам директор совхоза. Вот так и достигается юмор в этой картине.

Правда, иногда прямолинейность делает сцены фильма совсем уж наивными и схематичными, образы—одноцветными и монотонными. Но благородная тенденция картины, стремление ее авторов показать нашего героя-современника в самой гуще жизни мне гораздо дороже иной самой тонкой изысканности.

Многие простые люди с сочувствием отнесутся к судьбе Бровкина. Он оставил свое родное село, которое плавно огибает широкая река, обрамляют дивные березовые рощи (великолепно сняты опера-

«ИВАН БРОВКИН НА ЦЕЛИНЕ»

«ИВАН БРОВКИН НА ЦЕЛИНЕ»

тором В. Гинзбургом), заботливую мать, скромную, даже, может, чересчур, простоватую невесту Любашу (Д. Смирнова), уехал в суровые целинные степи (снятые, на мой взгляд, менее удачно) и вернулся домой победителем, бригадиром, орденоносцем, которого с оркестром встретило родное село. Иным это счастье Бровкина может показаться мелким, но его скромные победы в труде, его новый дом, хороший костюм и даже прибавка в весе—все это самые верные материальные признаки того, что счастье приходит в каждый дом, оно становится достоянием миллионов трудовых людей во всех концах страны.

У фильмов, и особенно у кинокомедий, многомиллионные зрители, и они ждут живого отражения их жизни на экране, они хотят видеть свой быт, своих друзей и знакомых, судьбы тысяч, а не приключения отдельных, поставленных в исключительные обстоятельства героев-одиночек. Вот почему сейчас самое время выйти на экран бытовой, жанровой, веселой комедии, созданной не с помощью картотеки комедийных приемов, а вследствие изучения жизни и горячего желания не только показать живых советских людей, но и по возможности изменить их к лучшему.

А в нашей жизни забавного, смешного, веселого хоть отбавляй!

Конечно же, мы должны совершенствовать мастерство кинокомедии. Недостатков в том же фильме «Иван Бровкин на целине» предостаточно. Не нарушая жизненного течения событий, могло бы быть куда более интересным сюжетное построение фильма. Гораздо чаще вызывали бы смех, если бы более тщательно были разработаны, такие характеры, как Полина и Захар Силыч, Любаша и Абаев (Т. Жайлибеков). Полны юмора сцены, когда действует сам Бровкин, то спокойный, то растерянный, и жаль, что мало проявился его гнев, его темперамент. Это сделало бы его образ более объемным. Небогат язык героев, и не совсем удались на этот раз талантливому композитору А. Лепину песни. И непонятно, зачем нужна, например, та песня, которую очень некстати поет, скажем, директор совхоза, или киносвадьба, каких мы уже видели на экране сотнями. Это появляется в фильме, вероятно, от неуверенности режиссера в себе. Видимо, ему кажется, что такие эпизоды оживляют комедию. Но они выглядят, как грубая и примитивная лакировка жизни, они — трафаретные и банальные — не оживляют, а мертвят множество наших комедий. А этот благородный и любимый народом жанр требует не домыслов, а мыслей, не искусственных сочинений, а жизненных открытий, не частушечного перезвона, а глубины лирического звучания. Ведь когда идейный и политический замысел создания комедии прочно стоит на земле, опирается на правду жизни, режиссер и сценарист вольны придать своему произведению любую высоту и широту обобщения, любую самую острую форму. Рожденное жизнью безжизненным не бывает, а время бережно хранит только то, в чем оно само отразилось.

Евгений Воробьев

„Лица необщим выраженьем..."

Как дружно предавали мы анафеме теорию и практику бесконфликтности, а ее метастазы нет-нет да и обнаруживаются на белом полотне экрана с убийственной отчетливостью рентгеновского снимка.

Мы обязаны и хотим смелее решать острые, жизненные конфликты современности, создавать произведения, которые играли бы все большую роль в воспитании чувств и характера советского человека, в утверждении коммунистической нравственности. А воспитывать советского человека—вовсе не значит закутывать героя нашей книги, пьесы, фильма в стерильную вату, чтобы у этого героя—упаси боже!—не оказалось синяков после того, как он натолкнется на жизненные препятствия и трудности. Хватит убеждать героя современности в том, что мы уже в день его рождения, в первой части фильма, сделали ему прививку от всех болезней. Не станем вводить героя в заблуждение, будто он еще в люльке был пожизненно застрахован от всех печалей и утрат, ошибок и соблазнов, заблуждений и пороков, разочарований и неразделенной любви.

Немало вреда принесли пустопорожние разговоры о так называемом «идеальном» герое. Он не позволяет себе уклоняться от норм поведения, принятых в среде великовозрастных пай-мальчиков. Да полноте, нужны ли нам эти выдуманные «идеальные» герои, которых судорожно искали и никак не могли найти в капустных грядках классные дамы от литературы?!

Нам неинтересен «идеальный» герой-искусственник, ходячее собрание всех мыслимых добродетелей и достоинств. Но нам претит и тот сорт психологической усложненности, к которой прибегают ремесленники. По их мнению, достаточно взять «голубого героя», расчетливо выпачкать его, разукрасить пятнами наиболее ходких капиталистических пережитков, чтобы получился многогранный образ современника со всеми «родимыми пятнами», дежурными и точно дозированными «противоречиями». Но в искусстве нельзя орудовать ржавым аршином, которым пользуются в палатке при продаже уцененных товаров.

Нет, пластичный, животрепещущий образ не может родиться, как плод подобного рукомесла, как механическая смесь, приготовленная пусть даже опытными, ловкими, но холодными руками. Образу нашего современника должен быть присущ неповторимый характер, своеобычный душевный строй. Он дорог нам прежде всего «лица необщим выраженьем...».

По драгоценным крупицам собираем мы сообща характер нашего современника, пытаемся найти его типические черты и черточки, раскрыть его внутреннюю сущность. Зритель фильма «Наш корреспондент» будет благодарен автору сценария Сергею Антонову, режиссеру Анатолию Гранику и актеру Ролану Быкову, которые познакомили нас, к сожалению, в эпизоде, со строителем Уваровым. Как тонко очерчен характер знатного рабочего; он не заражен грибком самодовольства и привычно несет бремя своей славы на стройке! Как деловито подсказывает он журналистке, приехавшей из центра, нужные ей сведения о себе самом, и сколько в этой выразительной сценке иронии! Нам претят казенные и стандартные слова, проникающие иногда в нашу печать. И когда на XXI съезде партии прозвучали критические слова в адрес иных наших журналов и газет, мне тотчас же вспомнилось лицо Ролана Быкова, который за нарочитой деловитостью прячет от журналистки озорную и снисходительную улыбку.

Те же, кто рисует современника поверхностно, боясь или не умея делать психологический разрез во всю глубину образа,—вольно или невольно ограничиваются внешними приметами и признаками, анкетными данными героя и тем самым уподобляются неопытной журналистке Тане из фильма «Наш корреспондент». Такие образы современников не выношены художником, они размножаются простым делением и почкованием. А когда кинозритель сопоставляет этих героев и пытается выяснить, чем же отличается один герой (героиня) от другого (другой), кроме прически и имени,—он беспомощен. Так появляются приблизительные герои и их приблизительные противники, так недоразумение подменяет конфликт, так штамп начинает грязнить простыни экранов.

Бесхарактерность—вот что делает гнетуще однообразными и похожими друг на друга девушку без адреса и девушек с постоянной пропиской; девушку с гитарой и девушек с другими щипковыми инструментами; девушку, влюбленную в матроса с «Кометы», и девушек, любящих клишированных молодых людей с других буксиров и пароходов,—много появилось таких девушек и таких парней!

Понятно и естественно, что зритель хочет видеть на экране красивых женщин. Но разве только красивая героиня может покорить зрителя правдой самобытного, сильного, яркого характера, правдой больших чувств и той силой искренности, которая завоевывает сердца? Прекрасное всегда больше, значительнее красивого, и об этом не следует забывать нашим режиссерам и сценаристам. Разве мало у нас характерных актрис ярчайшего дарования, которые заслуживают того, чтобы сценарии учитывали их индивидуальные возможности, их неповторимое мастерство?

Приходят на память строчки из бессмертного стихотворения Баратынского «Муза»:

Не ослеплен я Музою моею:
Красавицей ее не назовут,
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленною толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее речей спокойной простотой...

Как нам не хватает в наших сценариях, а следовательно и в фильмах, своеобразных женских характеров!

Талантливый фильм «Два Федора» взволновал бы нас еще больше, если бы душевный мир большого Федора был богаче. Взаимоотношения двух Федоров—большого и маленького—показаны интересно, но жаль, что девушка, которую полюбил Федор,—безликая, бесхарактерная. А как обогатилась бы картина, если бы молодая женщина оказалась в чем-то сильнее, богаче Федора! Вряд ли ей следовало так безучастно отнестись к уходу из дому маленького Федора. Насколько острее был бы конфликт в новоявленной семье, если бы она сама, прежде чем это догадался сделать муж, отправилась на поиски убежавшего приемыша.

В чем красноречие и убедительность лучших эпизодов второй серии фильма «Чрезвычайное происшествие»? Прежде всего в том, что наши моряки ведут в застенках Тайваня мужественную борьбу сообразно своим характерам.

Запоминаются симпатичный нахал, тароватый на выдумки одесский морячок Виктор Райский (артист В. Тихонов), или тяжелодум и силач, непоколебимый в своем упорстве Грачев (артист А. Соловьев), или юный матрос Береговой (артист Ю. Сарычев), чей характер только закаляется в часы мучительной голодовки,—не случайно именно к нему в камеру подсадили шпионку.

Допризывник и новобранец Иван Бровкин полюбился нашему зрителю не только потому, что он стал отличником боевой и политической подготовки. Иван Бровкин по свойству своей натуры часто ошибался, попадал впросак, мог набедокурить ненароком, был причиной множества веселых недоразумений. Однако, направляясь из армии на целинные земли, из одного фильма в другой, Иван Бровкин успел в дороге растерять все черты и черточки своего не ахти какого глубокого, но самобытного, полюбившегося зрителю характера. В новой картине Иван Бровкин—обедненный, пресный, боящийся даже беззлобных шуток, не знающий, что такое трудности. И талантливому Л. Харитонову не остается ничего другого, как улыбаться.

Мне кажется, что «Иван Бровкин на целине»—запоздалый плод бесконфликтности. Никаких трудностей, судя по картине, у нас на целине нет, и настоящего героя тоже не встретишь, сколько бы ты ни шел по улице, уходящей в степь и освещенной с обеих сторон шеренгами фонарей, совсем таких, как на столичном проспекте...

Благородный пафос «Поэмы о море», ее внутренняя патетика заключаются не только в том, что Александр Довженко воспевает преобразование природы и славит нашего современника, добывающего прекрасное будущее. Сила фильма—и в жгучей ненависти автора к людям и людишкам, недостойным нашего времени, а тем более—коммунистического общества.

В столкновениях с подобными личностями закаляется, формируется, совершенствуется характер современника. И сценарист, режиссер, которые до сих пор не решаются переспорить «внутреннего редактора» (или вполне реального редактора студии), не хотят якшаться с так называемыми отрицательными персонажами—тем самым прежде всего подводят своего героя, потому что он лишается возможности проявить себя в единоборстве со своими недругами.

Подчас по соседству с «идеальным» героем,—так сказать для пущего конфликта!—возникает некий «идеальный» злодей, вместилище порока. На хилые, чахлые плечи этого субъекта (хотя сценарный закройщик и подложил под эти плечи изрядное количество ваты), навьючивается весь груз конфликта. Так, рядом с ангелоподобным новатором очень часто оказывался своеобразный «староватор», персонаж, который весь смысл своего присутствия на экране видел в том, чтобы мешать, противодействовать, вредить, гадить герою.

Откуда брались и еще берутся плакатные носители зла, стандартные, как наглядные пособия для школы? Является ли поведение подобного консерватора или перерожденца закономерным и естественным, находит ли оно объяснение в предшествующей жизни и деятельности этого персонажа, подготовлено ли оно движением характера? Увы, никакой логики в неблаговидных поступках найти нельзя, а нередко его поведение на экране находится в вопиющем противоречии с характером. Это условная фигура, не знающая трех измерений, манекен, лишенный температуры человеческого тела. Он не живет на экране, он только неуклюже выполняет авторские поручения. Он существует только для того, чтобы играть с положительным героем в поддавки, чтобы предупредительно рухнуть на землю еще до того, как наш герой по-настоящему ударит, едва только тот замахнется.

Мало и редко кто из отрицательных персонажей позволяет себе в наших условиях не маскировать своих намерений и неблаговидных поступков—нетерпимость к подобного рода субъектам растет, и в этом проявляется нравственное здоровье нашего общества, в этом сказывается победа коммунистической морали.

А в пьесах и фильмах такие субъекты часто выставляют свои грязные намерения напоказ, действуют с неумной откровенностью, изобличая самих себя, хотя ясно нам, что, предположим, взяточник не может вести себя так же, как хулиган. Тем самым становится никчемной пытливость и тонкая проницательность героя (героини), берется под сомнение его или ее интеллект, а вместе с героем (героиней) не о чем догадываться зрителю. Он лишается возможности сделать для себя какие-нибудь психологические открытия.

Иногда мы не считаем нужным, а иногда не умеем показать на экране противостоящий герою персонаж во всей его неприглядности и опасной силе. Это в равной мере относится к нам, сценаристам, к режиссерам и актерам.

Мне представляется удачей авторов фильма «Чрезвычайное происшествие» и артиста В. Дальского то, что они сумели нарисовать психологически достоверный образ сильного врага, чанкайшиста Фана. Эта удача вместе с разнохарактерным героизмом плененных моряков сообщила второй серии фильма ту художественную убедительность, которой лишено большинство наших фильмов приключенческо-детективного жанра.

В кинокартине «Высота» (сценарий которой был написан на основе моей книги) есть два действующих лица, которые никак не могут вызвать симпатии зрителя,—Дерябин и Хаенко.

Образ старшего прораба Дерябина—он больше всего боится в жизни риска и ответственности—нельзя отнести к удачам фильма и прежде всего потому, что характер излишне обнажен. Дерябин чересчур прямолинеен в своем криводушии. Образ этот не вызывал никакой полемики—чего тут спорить и полемизировать по поводу персонажа, лишенного психологической глубины, чье поведение не слишком-то мотивировано.

Более достоверен—с моей точки зрения—образ горлопана, рвача и демагога Хаенко (артист Л. Чубаров). После сильной бури прораб Токмаков приезжает на рассвете в общежитие, чтобы мобилизовать монтажни-

ков на ликвидацию аварии. Возникла опасность, что домна будет пущена на неделю позже установленного срока.

«Хаенко повернулся со спины на бок и спросил зевнув:

— А что страшного произойдет, если домну пустят на неделю позже?

— Ничего страшного не произойдет,— ответил Метельский в тон Хаенко. — Подумаешь, дело большое! Обокрасть страну на десять тысяч тонн чугуна!

— Уже сразу и обокрасть!— Хаенко еще раз потянулся и нарочито громко зевнул.

— Ты же знаешь,— сказал Бесфамильных,— что у нас в стране временные трудности с металлом!

— А у нас это постоянно — временные трудности. То того подожди, то этого. Факт! Живем — прямо как в очереди. И все торопимся. Будто война еще идет. А куда торопиться-то особенно?— Хаенко спустил, наконец, ноги с кровати.— Все равно все дороги ведут к коммунизму. Капитализм обязательно сгниет. Об этом и на политзанятиях говорили. Непыльная будет житуха — каждому по потребностям! Ох, и толкучка, наверно, будет в первый день в магазинах при коммунизме!

— Тебе-то какая забота?— спросил Пасечник; он стоял, опершись на костыли, зеленые глаза его сузились, с лютой злобой смотрел он на Хаенко.— Ты ведь все равно без очереди пролезешь...».

Естественно, не все высказывания Хаенко прозвучали с экрана, но важно было познакомить зрителя с его «кредо».

Монтажники изгоняют из своей бригады этого Хаенко—способностей своих развивать он не хочет, он озабочен лишь тем, чтобы у него было больше потребностей.

В некоторых письмах зрителей, полученных после выхода фильма «Высота», высказывалось недовольство по поводу того, что Хаенко не перевоспитан, что монтажники-верхолазы выгнали его из бригады. «А где была комсомольская организация?», «Кто же тогда должен перевоспитать Хаенко?»—спрашивали авторы этих писем. Думаю, что в подобных письмах сквозит утилитарный взгляд на искусство, наивная вера в то, что любая, даже самая трудная задача воспитания должна быть решена до того, как читатель закрывает книгу, до того, как зажигается свет после киносеанса.

Что же касается рвача и хама Хаенко,— может быть, подобный тип удастся убедительно перевоспитать другим авторам в другой картине, а может быть, Хаенко еще попадет на скамью подсудимых за хулиганство. Одно ясно—в бригадах коммунистического труда, которые знаменуют наш сегодняшний прекрасный день, такому Хаенко места нет. И поскольку есть еще молодые люди, которых их товарищи по работе отказываются пока принимать в бригады коммунистического труда, постольку приходится, хоть это и не очень приятно, признать фигуру Хаенко живучей.

А несколько излишне сердобольных, с примесью демагогии и ханжества, писем свидетельствуют о том, что их авторы, по-видимому, попались на удочку самого Хаенко. Тот очень умело спекулировал на подобной сердобольности и заявлял: «Ведите среди меня воспитательную работу, иначе я за себя не отвечаю», «Если ко мне чуткий подход иметь, то всегда сговориться можно»...

Всем этим я отнюдь не хочу преуменьшить значение терпеливой, упорной, умелой и чуткой воспитательной работы даже с такими, как Хаенко. Я хочу лишь предостеречь против сентиментально-идиллического отношения к хулигану и рвачу и против наивного убеждения, что по мановению волшебной палочки можно его обратить в этакого безгрешного праведника.

В климате оранжереи или теплицы не может расти характер героя. Ему необходим свежий ветер, ему нужна истинная температура жизни, наполненной событиями, конфликтами. Только при такой температуре закаляется характер, только в сложных, порой многотрудных обстоятельствах, в жизни, полной динамики, характер героя может получить мощный толчок для своего движения.

Как-то при обсуждении вопросов драматургии в Союзе писателей зашла речь о тщедушных и анемичных положительных героях и ярко написанных отрицательных персонажах некоторых пьес. Один из ораторов заявил, что это, дескать, закономерно и естественно— «писать о плохом легче, чем о хорошем». Подобное утверждение может быть справедливо только по отношению к такому автору, который смотрит на жизнь сквозь мутное обывательское стекло—в таком стекле сгущаются все тени и в кривом преувеличенном виде предстают наши недочеты. Это утверждение может быть верно, если писать о плохом или показывать это плохое на экране поверхностно, плохо. Иное дело, если писатель стремится вооружить против плохого своих героев и читателей или зрителей, убедительно показать торжество новых, коммунистических начал в нашей жизни.

Мы не собираемся заниматься ложным психологизированием, заглядывать в тайники

и закоулки души нашего идейного врага, а тем более копаться в душевных нечистотах врагов революции, социалистического строя. Но противник нашего героя—это не обязательно враг, находящийся по другую сторону баррикады. Нашему герою может противостоять в споре, в моральном поединке и его товарищ по цеху, по институту, поскольку у них разные взгляды на то, «что такое хорошо и что такое плохо». Ведь для героя превосходной пьесы В. Розова и фильма «В добрый час!» товарищ, который счел для себя возможным поступить в институт по протекции,—ярый противник.

«Идеальный герой» состоит не из плоти и крови, а изготовлен из папье-маше еще и потому, что он предполагает человека, стоящего в стороне от той борьбы старого с новым, которая присуща нашей современности. Борьба старого с новым—это вовсе не полная взаимных поклонов и реверансов встреча хорошего с лучшим, не поединок прекрасного с великолепным. При переходе от социализма к коммунизму есть свои трудности, конфликты, которые наша жизнь успешно разрешает, потому что новое неодолимо одерживает победу над старым.

Выступая на Втором всесоюзном съезде писателей, Александр Фадеев процитировал такое высказывание Ильи Эренбурга, подчеркнув при этом его правоту: «Борьба героизма, творческих порывов, любви к людям против эгоизма, равнодушия и косности теперь протекает в сознании, в сердцах многих людей, именно там новое сражается с тенями прошлого, хорошее—с дурным».

А если новое сражается с тенями прошлого в сознании и в сердцах людей, то вряд ли можно считать правильным, что эта внутренняя борьба героя остается за краем экрана, как бы широк он ни был. Для того чтобы проникнуть во внутренний, сокровенный мир мыслей и чувств героев, нужны не только их крупные планы на экране, когда мы при посредстве оператора пристально вглядываемся в каждую черточку лица, видим каждую морщинку, когда мы видим трепетное мерцание ресниц и присутствуем при рождении слезы, наблюдаем рождение улыбки. Нам нужны и психологические крупные планы, когда мы получаем возможность следить за тончайшими движениями души героя или героини, следить за нюансами в его настроении, за его интимными переживаниями, за эволюцией его мыслей и чувств.

И чем сильнее будут испытания, подчас подстерегающие нашего героя, чем больше сил, ума и сердца потребует от нашего современника его борьба, тем шире, полнее, яснее раскроется его прекрасный и сложный характер.

Зрителю всегда скучно смотреть на экран или на сцену, когда он присутствует при произнесении уже готовой мысли. В то же время процесс рождения мысли, созревание догадки, сопоставление доводов «за» и «против» всегда заражает зрителя, увлекает его, задевает за живое.

Таким образом, зритель оказывается вовлеченным в решение каких-то психологических задач. Зрителя и актера объединяет сопереживание, соучастие, единомыслие.

Как важно, чтобы в глазах зрителей, заполнивших темный зал кинотеатра, загорался свет раздумья! А в иных наших фильмах угнетает бездумность действующих лиц, отсутствие поводов для размышлений.

Мы отвергаем мелкотемье, потому что нас не интересует и не воодушевляет правда мелких подробностей и нам неинтересны переживаньица, мыслишки, чувстванньица маленького человека—маленького, конечно, не по должности, а маленького по своему кругозору, душевному опыту, интеллекту,—маленького потому, что он живет в тесном мирке, отгороженном от ветров и бурь современности.

Нам нужны темы, которые заключают в себе глубокий философский смысл, затрагивают глубины человеческой личности, чреваты обобщениями, превращающими действующих лиц в бессмертные типы.

Нельзя примитивно, упрощенно подходить к вопросу о современной теме. А это, к сожалению, еще нередко случается в кинематографической практике.

Памятуя о всеобщем внимании к темам, лежащим на главном направлении развития нашего искусства, иные сценаристы отправлялись на охоту в сценарный отдел главка или студии, если так можно выразиться, с «подсадной уткой». Лишь бы действие происходило на крупной стройке или колхозном поле. Разумеется, жизненный материал такого рода требует особого внимания кинодраматургов и студий. Но плохо, если сценарий, использующий столь злободневную «фактуру», тем не менее остается вне современности, если в картине нет конфликтов, взаимоотношений, характерных для современных людей,

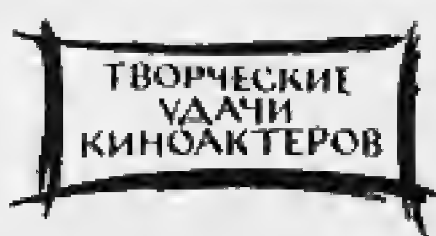
и все дело ограничивается внешними приметами сегодняшнего дня.

Александр Твардовский в своей речи на XXI съезде КПСС справедливо говорил о важности и первостепенной значимости современной темы в советском искусстве: «...Не здесь ли и должен проявиться самый суровый и неподкупный спрос в отношении качества отображения всего того, что составляет душу эпохи, ее высокий порыв и величие ее свершений?!»

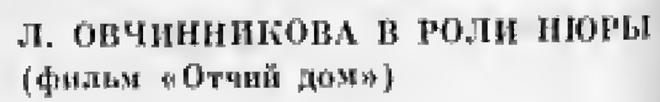
И, наконец, есть еще один вопрос, который тесно связан с изображением характера современника—правильной ли мерой измеряем мы оптимизм? Есть в кинематографии немало людей, которые пытаются измерять оптимизм фильма только тем, насколько благополучен его конец. Холодными руками этих людей и был когда-то приклеен счастливый конец к картине по повести Э. Казакевича «Звезда». Подобная же история произошла с картиной «Об этом забывать нельзя». Прообразом героя картины Гармаша был писатель Ярослав Галан, трагически погибший от рук наемных бандитов. А в финале картины Гармаш предстал перед зрителями неуязвимый, будт спрыснутый живой водой; он легко и расто ропно разделался со всеми врагами. Дай волю подобным «оптимистам», любителям счастливых концовок,—они, пожалуй, решат, что и фильм «Чапаев» «мрачноват», «не мобилизует зрителя», поскольку раненого Чапая навечно поглотили воды Урала.

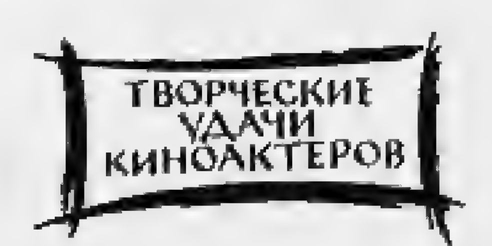
Разве мы отказываемся от оптимистической трагедии, как жанра, разве он не входит в арсенал социалистического реализма? Я представляю себе фильм о советском ученом, «ради жизни на земле» погибшем от лучевой болезни,—такая оптимистическая трагедия потрясла бы сердца зрителей. Ведь высокая трагедия немыслима без философии, без рельефно вылепленных характеров.

Не число погибших или оставшихся в живых действующих лиц фильма является мерой оптимизма. Единственный, самый верный показатель оптимизма—число зрителей, которые, посмотрев картину, почувствуют себя соратниками ее героев, захотят подражать им, умножать их подвиги во славу социалистической Родины.



С. БОНДАРЧУК В РОЛИ СОКОЛОВА
(фильм «Судьба человека»)


Л. ОВЧИННИКОВА В РОЛИ НЮРЫ
(фильм «Отчий дом»)



Сценарий

В. Ежов, Г. Чухрай

БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ

НАШЕМУ СВЕРСТНИКУ, СОЛДАТУ,
ПОГИБШЕМУ В БОЯХ ЗА РОДИНУ,
ПОСВЯЩАЕТСЯ ЭТОТ ФИЛЬМ

Современное село. Теплый праздничный вечер. Еще только начинаются сумерки, а окна домов уже весело светятся. Вдали, у колхозного клуба,—толпа молодежи. Там горят фонари, оттуда доносится музыка. А в других уголках села пустынно и тихо. В такие часы не много встретишь людей на улице. Разве что появится молодая пара с ребенком на руках, идущая в гости, либо молча пройдут влюбленные, либо стайкой пробегут девушки, спешащие к клубу...

По улице села идет женщина в черном. Она проходит мимо девушек. Смех на миг замолкает. Они здороваются с женщиной и бегут дальше своей дорогой.

Другая улица.

Женщина проходит мимо молодой четы. Молодые почтительно здороваются с ней. Она с улыбкой отвечает и идет дальше. Выйдя за околицу, женщина останавливается и грустно смотрит в поле, на дорогу, уходящую за далекий бугор.

— ЭТА ДОРОГА В НАШ ОБЛАСТНОЙ ГОРОД, — говорит диктор. — ТАМ ДВА ИНСТИТУТА, ЗАВОД И ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНАЯ СТАНЦИЯ. И ТОТ, КТО УЕЗЖАЕТ ИЗ НАШЕГО СЕЛА, И ТОТ, КТО ВОЗВРАЩАЕТСЯ ПОТОМ В РОДНЫЕ МЕСТА, УХОДИТ И ПРИХОДИТ ПО ЭТОЙ ДОРОГЕ.

Женщина медленно идет к перекрестку.

— ВОТ УЖЕ МНОГО ЛЕТ ОНА ВЫХОДИТ СЮДА, — продолжает диктор.—НЕТ, ОНА НИКОГО НЕ ЖДЕТ... ТОТ, КОГО ОНА ЖДАЛА, ЕЕ СЫН, АЛЕШКА, НЕ ВЕРНУЛСЯ С ВОЙНЫ. ОНА ЗНАЕТ, ЧТО ОН НЕ ВЕРНЕТСЯ: ОН ПОХОРОНЕН ДАЛЕКО ОТ РОДНОЙ ЗЕМЛИ, У ДЕРЕВНИ С НЕРУССКИМ НАЗВАНИЕМ. РАННИМИ ВЕСНАМИ ЧУЖИЕ ЛЮДИ ПРИНОСЯТ НА ЕГО МОГИЛУ ЦВЕТЫ. ОНИ НАЗЫВАЮТ ЕГО РУССКИМ СОЛДАТОМ, ГЕРОЕМ, ОСВОБОДИТЕЛЕМ. А ДЛЯ НЕЕ ОН БЫЛ ПРОСТО АЛЕША, СЫН, МАЛЬЧИК, О КОТОРОМ ОНА ЗНАЛА ВСЕ ОТ РОЖДЕНИЯ ДО ДНЯ, КОГДА ОН УЕЗЖАЛ ПО ЭТОЙ ДОРОГЕ НА ФРОНТ. ОН БЫЛ НАШИМ СВЕРСТНИКОМ, МЫ ВМЕСТЕ С НИМ БЫЛИ НА ФРОНТЕ, И МЫ ВАМ РАССКАЖЕМ О НЕМ ИСТОРИЮ, О КОТОРОЙ НЕ ВСЕ ЗНАЕТ ДАЖЕ ЕГО МАТЬ.

...Изображение женщины в черном медленно сменяется другим. Это та же самая женщина, но она значительно моложе. Она стоит на том же месте, но за ее спиной не праздничные дома нового села, а темные сиротливые избы военной поры...

Сильный ветер теребит на ней одежду, рвет с головы платок. На небе клубятся темные тучи.

Смотрит вдаль женщина.

Ветер гуляет по вздыбленной, исковерканной земле, воет, запутавшись в колючей проволоке, гонит по полю черные космы дыма.

Это фронт. Передний край.

В одиноком окопчике — курносый паренек в форме солдата. Он с волнением всматривается в даль. Оттуда, нарастая, слышится зловещий гул моторов.

Рядом с пареньком — пожилой солдат. Он кричит в трубку:

— Орел! Орел!.. Орел! Отвечайте! Вижу танки!.. Вижу танки!..

Ему не отвечают. Он встряхивает трубку. Непослушными пальцами щупает шнур... Снова кричит, срывая голос:

— Орел! Орел!..

Нет ответа. Солдаты глянули друг на друга. В их взглядах и страх, и досада, и немой вопрос: «Что делать?»

Впереди все нарастает и нарастает гул моторов и скрежет гусениц...

— Надо отходить к окопам, — хрипло говорит пожилой.

— Не было приказа...

— Что ж мы с винтовками против пяти танков? Только краску царапать...

— А сообщить...

Пожилой рассердился.

— С того света?!.. Сматывай, дурило!.. — закричал он на молодого.

Но тот вместо ответа вырвал у него трубку.

— Орел! Орел!.. Я — Зяблик! Я — Зяблик!.. — закричал он срывающимся мальчишеским голосом.

Между тем танки с ходу открыли огонь. Над головами с характерным шипением понеслись снаряды. Окопы не отвечали.

— Орел!.. Орел!.. — упрямо кричит в трубку молодой боец, сердито глядя на танки.

Пожилой, махнув рукой, быстро уползает.

Паренек остается один. Он сразу ощущает свое одиночество.

— Орел!.. Орел!.. — повторяет он. — Я — Зяблик! Я — Зяблик!..

А танки все ближе и ближе. В голосе паренька звучат испуг и обида.

— Орел!.. Орел!.. Что же вы?.. Я — Зяблик!.. — Он с отчаянием и растерянностью смотрит на приближающиеся танки.

И вдруг ему отвечают.

— Орел!! — радостно закричал паренек. — Да! Я — Зяблик... Да. Вижу... пять штук... Пехоты? Нет. Не вижу. Точно, нет пехоты... Прямо на НП. Прямо на меня идут!.. Отходить?.. Есть!

Он торопливо отключает телефон, но серия взрывов заставляет его прижаться к земле. Артиллерийский шквал обрушился неожиданно. Взрывы следуют один за другим и вдруг, так же неожиданно, прекращаются. В наступившей тишине слышится рев идущих танков.

Паренек поднимает голову. Он видит, что один танк совсем близко и движется прямо на него.

Страх охватывает паренька. Зажмурив глаза и вобрав голову в плечи, он прижимается к земле

Ревут моторы танков, взвизгивают, скрежещут гусеницы. Кажется, весь мир заполнен этим ревом и скрежетом!

Паренек не выдерживает и, вскочив на ноги, бросается бежать.

В танке замечают его и дают пулеметную очередь.

Паренек падает на землю. Над ним свистят пули.

Очередь обрывается. Танк движется на него. Паренек снова вскакивает и бежит от танка. Катушка и телефон мешают ему... Снова очередь... Он падает, поднимается и снова бежит...

Это выглядит нелепо и страшно. Огромная смертоносная машина гоняется по полю за одиноким беззащитным пареньком.

Паренек изнемог. Он плачет от обиды и страха, он пытается уйти в сторону. Но танк разворачивается и снова идет на него. Расстояние между ними неумолимо сокращается. Бежать не хватает сил.

Теперь танк даже не стреляет. Он просто догонит и раздавит паренька.

Развернувшись, танк погнался за пареньком

Паренек бросает телефон и катушку. Из последних сил бежит дальше.

Впереди — развороченный взрывом окопчик. Здесь был противотанковый заслон, но весь его расчет уничтожен... Обессиленный паренек сваливается в окопчик... Танк идет на него. Вот он уже совсем близко. Гусеницы раздавили телефон и катушку, оставленные пареньком. Сейчас точно так же они раздавят и его. Выхода нет. Бежать нет сил.

Паренек беспомощно оглядывается. Он хочет снова бежать из окопа и вдруг, заметив лежащее на земле противотанковое ружье, хватает его и в упор стреляет по танку.

Вздрогнув, будто наткнувшись на что-то, танк останавливается. Взвыл мотор, и танк охватило пламенем.

Удивленно смотрит на горящий танк паренек. Кажется, он не вполне понимает, что произошло.

Пылает танк, и вдруг — пулеметная очередь. Перед солдатом вспыхивают фонтанчики земли. Это соседний танк открывает по нему огонь.

Паренек прижимается к земле и, переждав очередь, стреляет по другому танку несколько раз подряд.

Танк, завертевшись на месте, замирает...

— А-а!.. Не любишь!!! — по-мальчишески кричит паренек и переносит огонь на другие танки.

Те поспешно отходят назад. Около них начинают рваться снаряды. Сзади, от окопов, слышится нарастающее «ура».

Бой кончился. Пехота закрепляется в окопах. Солдаты курят, жуют сухари, запивая водой из алюминиевых фляг. Уносят раненых. Наш паренек стоит в кругу солдат. Его хлопают по плечу, поздравляют, шутят, а он устало и не очень весело поглядывает на окружающих.

— Ну-у, ты, брат, силен!.. Как же ты их, а?

— Талант!.. — дурачится кто-то. — Ему бы сразу в бронебойщики, а он в связи припухал!

— Да-а, теперь бы уже сколько он их наломал!..

— Ладно! — отмахивается парень.

— Ты чего? — удивляется веселый солдат.

— Его лейтенант за телефон взгрел, — поясняет пожилой, тот самый, которого мы видели с нашим пареньком в окопчике.

— А ты бы сказал, что это ты танки подбил.

— Говорил я...

— Ну, а он?

Паренек отмахнулся.

— Лейтенанту сейчас туго приходится!.. Генерал вызвал на протирку... — сочувственно говорит веселый. — А ты не горюй! Тебе все равно награда полагается. Шутка?! Два танка!

— Чудеса! Что ж ты, дурило, от танка бежать вздумал? Верная смерть!.. Тебя ж инструктировали, — говорит сержант.

Паренек ничего не отвечает.

Со стороны слышится голос:

— Эй, ребята! Скворцова Алексея не видали?..

— Здесь он!

Подходит вестовой, запыхавшись, сообщает пареньку:

— Давай, Скворцов, генерал вызывает!

— Ну вот, — произносит пожилой товарищ Скворцова. — Говорил я тебе — уходить надо!.. Потерял телефон. Теперь нам за него врежут!

Окопы

Командный пункт генерала.

Еще издали слышен его зычный голос:

— ... В игрушки играете! Детский сад! Почему не открыли огонь вовремя?.. Чего вы ждали?..

Алексей с вестовым подходят ближе и видят генерала. Он сидит на перевернутом ящике. Вокруг него толпятся офицеры штаба и командиры частей.

— Мудрецы!.. — продолжал распекать их генерал. — Оголили фланг... подставили пехоту. Пожалуйста! Дави!..

— Я уже докладывал вам, товарищ генерал. Там был расчет... Он полностью уничтожен.

— Устали люди, товарищ генерал...

— Знаю... Не оправдывайтесь этим!.. — Генерал помолчал и сказал другим тоном. — Сегодня ночью нас сменит шестая дивизия... Ну, где же этот ваш Скворцов?

Алексей вышел вперед и, приложив руку к пилотке, доложил:

— Боец Скворцов по вашему приказанию прибыл!

Генерал строго посмотрел на него.

— Ну, рассказывай... как у тебя там все получилось?.. Ты ведь на наблюдательном пункте был?

— Да.

— Ну, так как же?..

Алексей набрался решимости.

— Я, товарищ генерал, честно скажу... струсил... Уж очень они близко подошли... ну и... — Алексей виновато опустил голову, потом снова поднял и сказал, глядя на генерала: — Испугался я...

— Так это ты с испугу два танка подбил? — улыбнулся генерал.

Стоящие вокруг офицеры засмеялись.

Алексей оглянулся по сторонам и, увидев смеющиеся лица офицеров, тоже улыбнулся.

— Значит, с испугу? — повторил генерал.

Алексей смущенно кивнул. Генерал был доволен.

— Все бы так пугались!.. — пошутил он.

Вокруг снова засмеялись.

Алексей боролся со своим смущением.

— Постой! — сказал вдруг генерал. — А может быть, это не ты их подбил, а кто другой? — Глаза его весело светились.

— Я... — ответил Алексей ко всеобщему удовольствию. — Я, товарищ генерал, когда вскочил в окопчик... смотрю, а он на меня... ну прямо едет, и все!.. Я вижу — конец, схватил ПТР и в него... а он загорелся. Он от меня ну совсем близко был... А потом я во второго — тот был подальше...

Все снова засмеялись.

— Молодец, — сказал генерал, — представим тебя к награде. Запишите, — повернулся он к пожилому офицеру.

— Товарищ генерал, — сказал вдруг Скворцов, — а нельзя мне вместо награды на денек к матери съездить?

Офицеры опять заулыбались, покачивая головами.

Генерал внимательно посмотрел на Алексея и тоже улыбнулся.

— Сколько тебе лет? — спросил он.

— Девятнадцать, — ответил Алексей. — Я, товарищ генерал, когда на фронт уезжал, с матерью не простился, а тут еще письмо пришло — крыша прохудилась... Отпустите, товарищ генерал... На один денек.

Генерал задумался.

— Дома побывать не худо, — сказал он, подняв глаза на Алексея. — А только нельзя нам, Скворцов, фронт оставлять. Война... А мы с тобой — солдаты.

— С фронта я бы не просился, товарищ генерал, а поскольку все равно на отдых отходим... Мне бы один денек... Я бы крышу починил — и сразу назад...

— А что? — сказал генерал весело. — Давайте отпустим Скворцова. Пусть крышу починит. А?.. Только смотри... вернуться в срок!..

— Товарищ генерал!.. Да я... — задохнулся от радости Алексей. — Товарищ генерал, в лепешку разобьюсь...

— Ладно-ладно... — остановил его генерал и, вздохнув, с завистью произнес:— Повезло тебе, Скворцов. Ты где живешь?

— Георгиевский я... Село Сосновка. За сутки буду там.

— Не-ет, братец ты мой, по теперешним временам тебе суток не хватит. Даю тебе двое суток туда, двое назад. Ну и для ровного счета двое суток на все остальное. Доволен?

По дороге с фронта мчится грузовая машина. В ее кабине рядом с шофером — Алексей Скворцов.

Шофер весело встряхивает головой.

— Два дня дома!.. Это кому рассказать — не поверят! А ведь если на дороге сэкономить, то и три натянуть можно... А?

— К поезду бы поспеть, — говорит Алексей с улыбкой.

Шофер делает успокоительный жест свободной рукой.

— Как часы!.. — говорит он и жмет на сигнал.

Уступая им путь, сторонится к обочине идущая к фронту пехота.

У командного пункта

— Небось сразу к «ней» побежишь! — продолжает шофер.

— К кому?

— Известно к кому! — Шофер весело подмигнул. — Ждет ведь зазноба!

— Нет у меня зазнобы, — смущенно признался Алексей.

— Да ну-у! — Шофер удивленно посмотрел на Алексея. — К кому же ты едешь?

— К матери.

— К матери — это само собой. Только как же это ты без зазнобы?! — Шофер покрутил кудрявой головой. — Эх, мне бы такое счастье! Я бы сейчас в МТС... Там у меня Груняша, прицепщица!.. У тебя какая специальность?

— Никакой... Я в школе учился — и сразу на фронт.

— И что ты за человек такой?! — балагурил шофер. — Девчонки у тебя нет, специальности нет, и водки ты, наверно, тоже не пьешь.

— Почему?.. — неуверенно возразил Алексей.

— Не пьешь, по лицу видно, — отмахнулся шофер. — И зачем только таких в отпуска посылают?!.. Послали бы, скажем, меня... Да я там... Боже ты мой!.. У меня бы весь район три дня качало!

Дорога через болото шла гатью. С одной стороны на гать выехала машина, с другой — голова колонны тяжелых тягачей. Разминуться им невозможно. С тягача замахали руками, закричали что-то. Шофер упрямо замотал головой.

— Погоди! А ну, давай документ.

Взяв у Алексея отпускное свидетельство, шофер выскочил из машины и, размахивая им, побежал к тягачам. Алексей остался в машине. Он видел, как шофер взобрался на головной тягач, как он объяснял что-то, указывая на Алексея. Потом он соскочил на землю и побежал назад к машине.

И тут произошло «чудо». Тяжелый тягач заревел и попятился назад, уступая дорогу полуторке.

— Порядок! — весело крикнул шофер, трогая машину. — С такой увольнительной по воздуху летать можно!

Разрушенная прифронтовая станция. На пути — несколько товарных вагонов, из которых солдаты выгружают продолговатые ящики. Несколько человек у колонки пьют воду, умываются.

Сюда подлетает машина. Выпрыгнув из нее, Алексей и шофер бегут к платформе. Поезда нет.

— Папаша, — обращается к проходящему мимо пожилому железнодорожнику шофер. — А где поезд?

Железнодорожник останавливается, равнодушно оглядывает их.

— Какой поезд?

— На Борисов, что в два сорок отходит!

— А-а, этот... — сказал железнодорожник, — этот еще не приходил.

— Как же так?

— Не знаешь как? Немцы путь разбомбили.

— Когда же он будет?

— Может, к вечеру будет, а может, завтра к утру, — сказал железнодорожник и побрел своей дорогой.

— Сэкономил! — безнадежно махнул рукой Алексей и сел на рельсы. Шофер обескураженно топтался на месте.

— Эй! Хлопцы! — крикнул им кто-то с перрона. — Машина, часом, не ваша?

— Наша, — ответил шофер. — А вы не Самойленко?

— Точно. Давайте машину — будем грузить.

Самойленко и еще несколько солдат подошли к шоферу.

— Чего вы ищете?

— Да ничего не ищем! — ответил шофер. — Тут, понимаешь, ерунда получается. Парень отпуск на два дня получил.

— Ух ты! — крякнул кто-то. — Счастливчик!

— Счастливчик... Еще от места не отъехал, а уже полсуток теряет. Поезд не пришел, и неизвестно, когда будет.

— За что же это тебе, а?

— Не важно за что. Два танка подбил. Тут вопрос — как теперь быть? Ему до Георгиевска ехать, а на дорогу два дня.

— Вам бы не сюда надо, а на Баковку. Там три поезда в сутки ходят. А тут ветка.

— А далеко до Баковки? — спросил шофер.

— Тридцать километров — свободно можете успеть!

— Пошли! — решительно сказал шофер и быстро пошел к машине. Алексей — за ним.

— Постой! — спохватился Самойленко. — А как же груз?

— Через час буду здесь. Груз не спешный, подождете.

— Смотри — тебе отвечать!..

Шофер развел руками.

Это была обычная прифронтовая дорога

— Приказ генерала!

Алексей и шофер уже подходили к машине, когда сзади раздался крик:

— Стойте! Подожди-ка, солдат! — К Алексею подбежал, запыхавшись, невысокий пехотинец лет тридцати.

— Ты, что ли, в отпуск едешь?

— Я.

— Через Узловую?

— Да.

— Друг! Зайди по этому адресу!..

Он отрывает от конверта обратный адрес и подает его Алексею.

— Что ты! Некогда мне! — Алексей поворачивается к машине, но пехотинец не пускает его.

— Друг! Там поезда по полчаса стоят, а мои — у самого вокзала... Три минуты. Браток!.. — упрашивал пехотинец. — Зайди!

— Ну, зайду, — сдался Алексей. — А что передать?

Глаза пехотинца радостно заблестели.

— Скажешь — видел меня!.. Видел, понимаешь? — Он ударил себя по груди, по плечам, как бы доказывая этим, что он существует. — Лизе!.. Жене... Мол, видел Сергея! С командой на фронт шел. Скажешь?

Команда плотным кольцом окружила Алексея.

— Скажи ты его Лизавете, что он об ней, ровно поэт какой, день и ночь мечтает, — смеется щербатый боец.

— Ты б ей подарок какой послал, Серега!

— А где его взять? На нем все казенное!

— Я пошел! — говорит Алексей, но его опять удерживают.

— Погоди-ка!.. Слышь, старшина, дал бы Сереге кусок мыла. Пусть жене пошлет.

— Ему осьмушка положена — один раз помыться...

— А ты дай кусок.

— Очумел, дурило?! У меня всего два куска на команду.

— Ну и дай один.

— Не положено!

Алексей двинулся к машине, открыл дверцу.

— Погоди, парень, даст он... Дай, не скупись!

— Давай, обойдемся!.. — дружно поддержали все.

Старшина достал из своего вещевого мешка кусок мыла и отдал его Алексею.

— Давай и второй кусок! — с акцентом сказал молодой грузин.

— Что вы, ребята? — Старшина искал сочувствия у команды.

— Дарить так дарить! — сказал грузин, и все опять дружно поддержали его.

Старшина разозлился.

— Что мне, больше всех надо? — Он с сердцем сунул в руки Алексею второй кусок мыла.

Алексей влез в кабину. Ребята закрыли за ним дверцу.

— Порядок! — сказал шофер и тронул машину.

— Улица Чехова, семь! — закричал пехотинец.

— Зайду! — крикнул Алексей.

Солдаты весело смотрели вслед уходящей машине. Все были довольны. Один старшина был мрачен. Он махнул рукой и сказал с сожалением:

— Плакало наше мыльце... Становись!

Снова мчится машина.

Рухнувший в воду мост. Дорога проходит бродом.

Машина на полном ходу въезжает в речку, но на середине останавливается. Мотор заглох. Оба разом, и шофер и солдат, выпрыгивают в воду. Шофер бросается к капоту. Что-то говорит Алексею, беспомощно разводя руками. Собрав вещи и простившись с шофером, Алексей бежит к берегу.

Дорога. Бежит солдат.

Опушка леса. Превозмогая усталость, бежит солдат... Слышен гудок паровоза. Алексей сворачивает с дороги и бежит напрямик, через кустарник.

Из-за леса показывается поезд. Алексей бежит наперерез ему, карабкается по склону насыпи, а поезд уже грохочет над ним.

Мимо мелькают цистерны, товарные вагоны. Отдышавшись, Алексей хватается за поручни одного из вагонов и повисает на них.

Поезд уходит, увозя солдата.

Небольшой привокзальный рынок. Неподалеку виднеется здание уцелевшего вокзала. Слышатся гудки паровозов. Это скудный рынок военной поры. Здесь усталые женщины продают вещи своих мужей. Здесь пожилые мужчины носят на ладони, выставляя напоказ, небольшие пайки черного хлеба. Здесь бойкий инвалид торгует махоркой и старый, с грустными глазами, худой человек носит на ящичке от картотеки морскую свинку, которая «вытаскивает счастье».

Среди этой разношерстной толпы ходит веселый Алексей. Он с интересом приглядывается к вещам, которые держат в руках люди.

— Пожалуйста, молодой человек!.. Туфли «Скороход». Совсем еще новые,— предлагает ему пожилая женщина. — Купите.

— Мне бы платок...

— Какой?

— Для матери... Подарок.

— Пожалуйста! Есть замечательная шляпка. Она очень пойдет пожилой женщине.

И она, распаковывая свои вещи, вытаскивает добротную фетровую шляпку.

— Смотрите, молодой человек... Я купила ее перед самой войной... Очень модный фасон. Посмотрите!..— Она протягивает Алексею шляпку.

— Что вы! У нас таких не носят... Мне бы платок... — смущенно говорит Алексей и замечает стоящую неподалеку женщину с девочкой лет шести. В руках у женщины простой платок в горошек и маленькая, очевидно, девочкина юбка.

Деревья были искалечены снарядами

— Купите, — робко говорит она, перехватив взгляд Алексея.

Алексей подходит, трогает платок.

— Сколько?

— Триста рублей.

— Ого!

— А сколько дадите? — тихо спрашивает женщина. Худенькая девочка смотрит на Алексея усталым, недобрым взглядом.

Алексей достал из кармана деньги, перебрал их и пошел прочь, поняв, что ему здесь нечего делать.

— Ишь ловкач, наверно, хотел за десятку вещь купить! — крикнула ему вслед какая-то торговка. Кто-то засмеялся. И кто-то строго прикрикнул на смеющихся:

— Чего ржете?.. Откуда у солдата деньги!

Через несколько шагов чья-то рука опустилась на плечо Алексея.

— Солдат, а солдат!..

Алексей оглянулся.

— Купи бритву!

В руках у бойкого мужичка, одетого в ватник, сверкнула раскрытая бритва.

Солдат посмотрел на бритву.

— Бери! Все девки твои будут!

— Сколько? — не удержавшись, полюбопытствовал Алексей.

— Семь.

— Чего!..

— Сот!..

— Силен!.. — Алексей, смеясь, покачал головой.

— Слабоват, «гроза фашистов»? Тогда бери зажигалку — даром отдам! — Мужичок показывает простенькую зажигалку, сделанную из патрона. — Гляди, не машинка, а огнемет! — Мужичок чиркает пальцем раз, другой, зажигалка не вспыхивает. Он чиркает еще и еще. — Это ничего, зато потом не потушишь — пожар!

Алексей, усмехнувшись, лезет в карман и достает никелированный пистолет. Нажимает спусковой крючок. Мужичок, отшатнувшись, вскрикивает, а у пистолета откидывается верхняя планка и вспыхивает огонек. Это зажигалка, изготовленная в виде пистолета.

Алексей смеется. У мужичка загораются глаза.

— Продай!!!

— Сколько? — улыбаясь, спрашивает Алексей.

— Полторы!

— Тыщи?

— Сотни, чудило!

Алексей спокойно прячет зажигалку в карман.

Мужичок хватает его за руку.

— Две!.. Будущий лейтенант.

Алексей молча освобождает руку и делает шаг.

— Ну, бери еще четвертак, капитан!.. Не люблю торговаться!..

Алексей смеется.

— До генерала дойдешь—может, сговоримся! — Он идет дальше.

— Черт с тобой!.. Окопная жила!.. — Мужичок, прихрамывая, бросился прочь и скрылся в толпе. Но это был только прием: не успел Алексей сделать и трех шагов, как тот появился вновь.

Мужичок с необыкновенно серьезным лицом протянул Алексею свернутые трубочкой деньги.

— Договорились. Давай машинку.

— Да что ты волнуешься?— улыбнулся Алексей. — Приезжай к нам на фронт — там они бесплатно. Только разок в атаку сходить.

— Не могу, полковник... Плоскостопие—забракован! Черт с тобой, на еще четвертак, хотел на пиво заначить!.. Все! Бери, обманул ты меня! Давай машинку, давай!..— Он бурно напирал на Алексея, хватал его за грудь и, чуть не силой отобрав «пистолет», бросился в толпу, повторяя: — Обманул ты меня, обманул!

Это все произошло так быстро, что Алексей не успел опомниться. Оставшись один, он пересчитал деньги — всего было двести рублей. Он улыбнулся и, махнув рукой, достал из кармана свои деньги, прибавил их к этим, быстро направился к женщине, продающей платок.

—Вот, возьмите!.. — протягивает он деньги и, довольный, сияющий, укладывает покупку в вещевой мешок.

Со стороны станции доносится гудок паровоза.

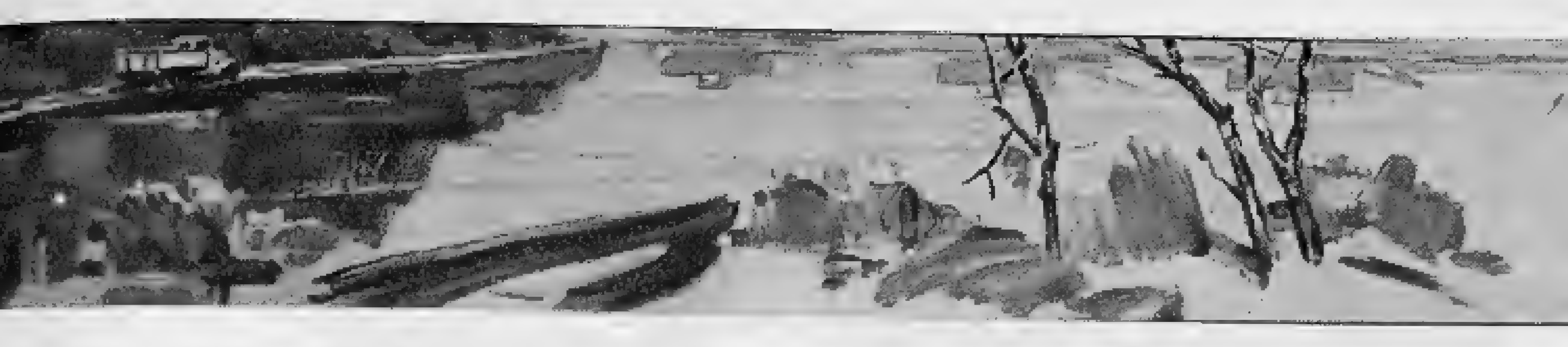
Кивнув на прощание женщине, Алексей торопливо направляется в сторону вокзала.

— Молодой человек! — окликает его какая-то женщина. — Посмотрите!..

— Некогда!..

— Солдатик, молочка!

— Некогда, мамаша...



Дорога через болото шла гатью

Алексей торопится к вокзалу. Он обгоняет людей с чемоданами, мешками. Все спешат.

Впереди Алексея, неумело опираясь на костыли, ковыляет на одной ноге инвалид. Костыли мешают ему нести чемодан. Он останавливается, опускает чемодан на землю, вытирает со лба пот.

Поравнявшись с ним, Алексей весело предлагает:

— Давайте помогу!.. — Он подхватывает чемодан инвалида. Тот, не препятствуя, принимает его помощь.

— Куда едете? — спрашивает Алексей на ходу.

— В Борисов.

— Домой?

— Да... Отвоевался...

— И я домой, в отпуск. Тоже счастье выпало! — с веселой непосредственностью сообщил Алексей.

Инвалид внимательно посмотрел на него.

— Счастье?

— Ага! Все даже удивляются, как мне повезло... Значит, до Борисова мы попутчики!..

Они вышли на перрон. Здесь толпились люди.

Инвалид остановился в раздумье.

— Постой, — сказал он вдруг Алексею. — Ты здесь подожди. Мне телеграмму дать нужно. Я сейчас. — И он, стуча костылями, прошел в вокзал.

Алексей посмотрел ему вслед, поставил чемодан на землю и стал ждать. Мимо него то в одну, то в другую сторону пробегали взволнованные пассажиры. Он наблюдал за ними.

... На перроне волнение усилилось. Все смотрели в одну сторону, в конец платформы. Оттуда появился поезд. Алексей заволновался. Он с беспокойством глядел то на поезд, то на дверь вокзала, за которой скрылся инвалид.

... Началась посадка. Пассажиры штурмом брали вагоны. Ждать больше было невозможно, и, подняв чемодан, Алексей решительно направился на поиски инвалида. Навстречу ему двигалась толпа пассажиров. Его отталкивали от двери. Ругались. Но он все-таки протиснулся в зал, прошел мимо лежавших на скамейках и на полу людей. Растолкал толпу у кассы и выбрался наконец к дверям, над которыми висела табличка «Почта. Телеграф».

Алексей открыл дверь.

В пустой комнате телеграфа у длинного стола сидел на краешке скамьи инвалид.

Он был в тяжелом раздумье. Перед ним на столе лежал бланк телеграммы. Несколько скомканных бланков валялось рядом.

— Что же вы делаете?! Пришел поезд, идет посадка, а вы!..

Инвалид медленно повернул голову, и Алексей увидел его глаза — отсутствующие, полные невыразимой боли.

— Чего тебе?.. — тихо спросил инвалид.

— Ехать надо... Я там... с вашим чемоданом, а вы...

Инвалид долго молчал.

— Иди... Я не поеду, — наконец сказал он и, отвернувшись, опустил голову на крепко сжатый кулак.

Алексей переступил с ноги на ногу, не решаясь уйти.

— Что с вами? — участливо спросил он, тронув инвалида за плечо.

Тот резко повернулся, закричал:

— Что тебе надо?!.. Ты что ко мне привязался?!.. Катись отсюда! — Он отвернулся.

В окошечке показалось лицо телеграфистки.

Алексей обиженно заморгал.

— «Катись»... Я там с его чемоданом, а он... Хорошо, я пойду.

Но инвалид, повернувшись, вдруг схватил его за руку и горячо заговорил:

— Прости, друг!.. Тяжело мне. Вот жене телеграмму посылаю, что не приеду... Совсем! Чтоб не встречала... и вообще не ждала!..

— Зачем?!

— Так надо.

За окном ударил колокол, раздался гудок паровоза, и по стене двинулись и поплыли тени вагонов.

— Она красивая... избалованная. У нас и до войны не все ладилось... А теперь я...— Он кивнул на костыли. Алексей хотел что-то сказать... — Молчи!.. Я все знаю. Она добрая. Она будет со мной жить, но это уж будет не та жизнь. Понимаешь? Лучше все сразу! Одним ударом! Она еще будет счастлива. Я тоже не пропаду... Понял?.. — Алексей молчал. — Россия большая, — глядя в сторону, сказал инвалид. — Уеду куда-нибудь. Найду работу и буду жить... Правильно?..

— Я не знаю, — сказал Алексей и задумался.

По лицу его плыли тени. В окнах мелькали вагоны уходящего поезда.

Инвалид долго еще сидел и наконец, словно подводя итог всему, проговорил:

— Вот и все... Так лучше!

Он поднялся, взял со стола бланк телеграммы и направился к окошечку. В тишине пустой комнаты трижды стукнули его костыли — тук!.. тук!.. тук!..

Он протянул в окошечко телеграмму.

— Примите.

Телеграфистка, молодая женщина с некрасивым лицом, волнуясь, взяла телеграмму, подержала ее в руках и вдруг глухо сказала:

— Я не приму эту телеграмму.

— Что? — не поняв, тихо переспросил инвалид.

Телеграфистка поднялась с места.

— Я не приму эту телеграмму!.. Вы... вы все врете! Это подло! Подло! Подло так думать! — Глаза ее наполнились слезами. — Вас ждут, мучаются!.. А вы... Это

Неподалеку от моста был брод

Поезд уходит, увозя с собой нового пассажира

подло!.. Вот!.. Вот!.. Вот!.. — повторяя последние слова, она рвала телеграмму на мелкие кусочки. — Вот! Делайте со мной что хотите!

Она замолчала. Инвалид, ошеломленный этим натиском, взволнованно сморщился, опустил голову.

— Правильно! — вдруг раздался в тишине радостный возглас Алексея. Он протянул руку к телеграфистке. — Давайте бланк!.. Мы другую напишем. Чтобы встречала!..

Тамбур пассажирского вагона. За дверью мелькают привокзальные строения. Поезд отходит от станции.

В тамбуре — инвалид и Алексей.

— А вы говорили, что не сядем, — радуется Алексей.

— Жалко мне твоего времени, Алешка. Четыре часа из-за меня потерял.

— Ничего... Нагоню — путь длинный! — отвечает Алексей и, повернувшись к проводнице, спрашивает: — Когда будем в Борисове?

— К утру, — отвечает она.

Инвалид взволнованно вздыхает.

— Что вы? — спрашивает Алексей.

— Так... Ничего.

— А вы не думайте! Пойдемте лучше в вагон.

... Вагон набит до отказа людьми, чемоданами, узлами. Со всех полок свешиваются ноги. По проходу медленно движется инвалид. За ним с его чемоданом идет Алексей. Дорогу им преграждают два огромных сапога. Инвалид останавливается.

Ноги поднимаются. Инвалид согнувшись проходит под ними.

Он идет дальше. На уровне его лица со всех полок торчат ноги. Обутые в сапоги, босые, в ботинках, в туфлях, ноги, ноги, ноги...

Чем дальше идет инвалид, тем мрачнее становится его взгляд. Наконец он останавливается и закрывает глаза.

Какой-то пожилой старшина расталкивает спящих солдат.

— Эй, друзья, потеснитесь!.. Дайте человеку сесть.

Солдаты, потеснившись, освобождают место. Инвалид садится, прислонив голову к костылям.

— Что вы? — нагнувшись, спрашивает его Алексей.

— Ничего... Пройдет...

— Устали?

— Да.

— С непривычки... — говорит кто-то из солдат.

Алексей сел рядом на чемодан, достал из кармана пачку нарезанных для курения газетных бумажек, протянул инвалиду.

— Закурим?

Инвалид отрицательно покачал головой.

— Разрешите бумажки? — попросил сидящий напротив старшина.

— Пожалуйста.

Тотчас же к пачке потянулось несколько солдатских рук. Пачка сразу разошлась.

— И махорка у вас найдется? — спросил Алексея рябой ефрейтор.

— Найдется, — отвечает Алексей и отдает ему свой кисет.

— Хороша махорка! — восхищается кто-то.

— Где покупал?

— Фронтовая...

— Пулеметчик?

— Связист я.

Кисет идет по рукам.

— А как насчет огонька?

— Это так получается, — замечает рябой, — как один солдат у хозяйки воду просил: «Тетя, дайте напиться, а то так есть хочется, что и переночевать негде».

Все смеются.

— Точно!.. — соглашается старшина. — Это по твоему методу получается: попросил у Маруси напиться, а потом тебя три ночи найти не могли.

Снова смех. А рябой вздыхает.

— Хорошая женщина... Забыть невозможно.

— Зачем забывать? Война кончится — поезжай, женись.

— Дурак! У нее ж муж.

— Тоже рябой?

— Нет, гладкий.

— А ты почем знаешь?

— Сказывала...

— Что ж она гладкого на тебя, рябого, променяла?

— А я почем знаю?.. Может, у него какой другой дефект.

Все снова смеются. Громче всех Алексей.

— А ты, брат, весельчак! — замечает ефрейтор и, кивнув в сторону инвалида, спрашивает Алексея: — Провожаешь товарища?

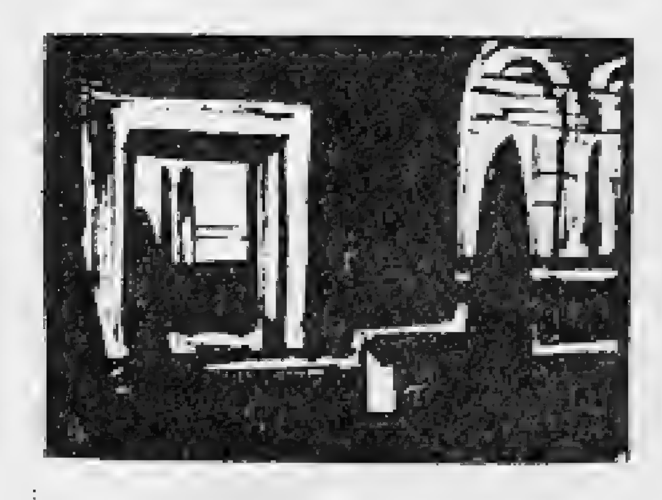
— Нет, я сам по себе... Я тоже домой еду.

— Домой? — спрашивает ефрейтор.

— Да. В отпуск.

— Понятно, — подмигивает всем ефрейтор. — Крой дальше!

У вокзала



— Нет, правда... Я два танка подбил. Не верите?

— Почему же?..

— Чем же ты их подбил?

— А телефонной трубкой! — говорит рябой. — Там же два ствола.

Все снова смеются, а рябой продолжает:

— Ведь они, связисты, как?.. Идет по фронту, видит — танки... Раз одного!.. Раз другого!.. И—в сумку...

Снова смеются солдаты.

Улыбается и инвалид. И, заметив его улыбку, весело смеется Алексей...

Разошлись люди... Только инвалид и Алексей одиноко стоят на перроне

Ночь. Вагон спит.

Облокотясь на вещевой мешок, спит старшина; откинув голову назад, спит рябой парень; подперев лицо большой мужицкой ладонью, спит веселый ефрейтор. И наш солдат спит, улыбаясь чему-то во сне.

Один инвалид не спит. Сидит, опершись на костыли, думает невеселую думу.

Стучат на стыках колеса, скрипят разболтанные переборки вагона.

Поезд мчится по степи, и где-то впереди уже начинает светлеть небо...

Утро. Станция Борисов. Пассажиры выходят из вагонов.

В дверях вагона появляется инвалид. Он пробирается сквозь толпу, осаждающую вагон, а сам ищет взглядом жену. Алексей с чемоданом идет следом за ним.

Выбравшись из толпы, инвалид останавливается и оглядывается вокруг. Он всматривается в суетящихся на перроне людей. Жены нет.

Инвалид направляется вдоль перрона. Алексей идет за ним. Но и здесь ее нет.

...Опустевший перрон. Ушел поезд. Разошлись люди. Остались только инвалид и Алексей. Инвалид уже не смотрит по сторонам. Опустив голову, он мрачно уставился в землю.

Алексей, вздыхая, поглядывает на него.

Инвалид поднял голову, сердито сказал Алексею:

— Что ты стоишь?.. Иди.

Алексей молча кивнул, но никуда не ушел.

— Тебе же ехать надо. Иди!

— Я сейчас... — Алексей помялся. Достал кисет, протянул его инвалиду, но, боясь, что тот снова рассердится, вдруг поспешно спрятал кисет в карман.

— Дай закурить, — сказал инвалид не глядя.

...Они стоят на перроне. Молча курят.

Алексей поглядывает на инвалида, а тот, перестав уже надеяться, тоскливо смотрит вдаль, на виднеющийся отсюда город с белыми колокольнями.

Снова перрон заполняется людьми — прибыл поезд, идущий в обратную сторону.

Цигарка догорела до самых пальцев. Инвалид бросил ее и повернулся к Алексею. Почти спокойно сказал:

— Ну вот, брат... Я так и думал. Пошли.

Он поворачивается, чтобы идти к вокзалу, и в это время, перекрывая вокзальный шум, раздается звонкий голос:

— Вася!

Инвалид встрепенулся.

— Вася! — Какая-то женщина пробиралась к ним через толпу. Она подбежала к инвалиду, обняла и заплакала у него на груди. — Вася! Васенька!

Он не двигался. Она оторвалась от него, посмотрела в глаза и снова прижалась к нему.

— Вернулся!.. Живой! — шептала она.

Губы Василия дрогнули. Он тоже обнял жену.

Она снова посмотрела ему в лицо. Он улыбнулся в ответ. Улыбка получилась грустная и жалкая... Она поняла все.

— Ничего... Ничего... Теперь мы вместе, — улыбаясь сквозь слезы, шептала женщина.

Она гладила его лицо, волосы, плечи рукой, перевязанной грязным бинтом.

Алексей, улыбаясь, смотрел на них.

— Я так бежала!.. Автобусы не ходят... — говорила женщина. Инвалид взял ее руку, стал разглядывать. — Это так... стружка, — пояснила она. — Очень тяжелая сталь пошла. Я ведь теперь на заводе...

Рука была в рубцах и царапинах. Инвалид привлек жену к себе, обнял.

— Ну что, хозяйка, машину берете? — спросил человек в ватнике. — А то я поеду.

Женщина повернулась.

— Ах да, — сказала она, поправляя выбившиеся из-под платка волосы. — Мы сейчас... Вася, это шофер... Мы поедем.

Василий ревниво посмотрел на красавца шофера.

...Шофер поднимает чемодан. Жена, взволнованная и счастливая, берет мужа под руку, и они направляются вслед за нетерпеливым шофером.

Им мешают идти костыли. Василий осторожно отнял у жены свою руку, и она пошла с ним рядом. Вдруг инвалид спохватился.

— Подожди, а где же парень? — Он повернулся, отыскивая глазами Алексея. — Где он?!

— Какой парень? — спросила жена.

— Солдат!.. Фронтовичок. Со мной ехал!.. Алеша!.. Алексей! — громко закричал он, оглядываясь по сторонам.

Алексея на перроне не было.

Товарный состав. Все двери наглухо закрыты.

Приставив винтовку к вагону и сам прислонившись к нему спиной, стоит здоровенный солдат в короткой шинели, отчего он похож на толстую бабу, собравшуюся мыть полы. Солдат с хрустом уплетает яблоко.

К нему подбегает Алексей.

— Здорово, друг!.. — запыхавшись, говорит он.

— Здорово... — не взглянув на него, отвечает толстый солдат.

— Сейчас отправляетесь?

— Точно.

— На Георгиевск?

— Точно....

— Послушай, друг...

— Не разрешит, — перебивает солдат.

— Кто не разрешит?

Солдат долго хрустит яблоком. Сосредоточенно работает челюстями и, наконец проглотив, отвечает:

— Лейтенант.

На путях стоял эшелон с закрытыми дверями

— Да ты понимаешь?

— Все понимаю. Не положено, стратегический груз.

Алексей смотрит на вагоны. Через маленькие оконца-отдушины видны брикеты прессованного сена.

— Сено — стратегический груз?

— Вопрос — кому сено?.. — невозмутимо отвечает солдат.

— Лошадям... Кому ж еще?

— Вопрос — каким лошадям?

— Ну, ладно... — махнул рукой Алексей. — Пускай твое сено стратегическое. Ты пойми только... — Алексей, горячась, достает отпускное свидетельство. — Я же в отпуск еду. С фронта. Понимаешь, друг? Полсуток пропало... А у меня всего их двое!

— Я-то понимаю, — не взглянув на бумажку, отвечает солдат. — Лейтенант не поймет.

— Что же он за человек?

— Он?.. Зверь! Ясно?

Алексей помялся, грустно оглядел эшелон.

— Слушай! Черт с ним, с лейтенантом! Я залезу в вагон. А он и знать не будет. А?..

— Вот еще... охота мне из-за тебя под трибунал идти!

— Это за что же—под трибунал?

— Подожжешь вагон — вот тебе и трибунал.

— Зачем же мне его поджигать?

— Мало ли... Вон у тебя в мешке что? Может, огнеопасные предметы?

— Да это тушенка!.. Гляди...

— Тушенка? — оживляется солдат. — А ну покажи!

Солдат взял банку тушенки, повертел ее перед глазами, завистливо вздохнул.

— Везет вам, фронтовикам! Там у вас, говорят, трофейных часов, аккордеонов до черта!

— Точно! — согласился Алексей. — Такими аккордеонами лупят — заслушаешься.

Солдат взял у Алексея банку, повертел ее перед глазами. Неожиданно сказал:

— Это что же? Выходит, ты часовому взятку предлагаешь?

Алексей разозлился, хотел вырвать тушенку из рук часового. Но тот поспешно спрятал банку за спину.

— Да погоди ты!.. Шуток не понимаешь. Я ж пошутил... — Солдат оглянулся по сторонам. Вокруг никого не было. — Только уговор, — строго сказал солдат, — залез в вагон — умер! Ясно?

Вагон.

Справа и слева до самого потолка здесь сложены тюки прессованного сена. Середина вагона свободна, на полу постелена куча сена, надерганного из тюков.

Алексей доволен. Он бросает свои вещи на пол и начинает устраиваться. Вдруг совсем близко послышались голоса. Алексей настораживается и, поняв, что разговаривающие приближаются, быстро разгребает сено и скрывается под ним.

Голоса начинают затихать. Поезд тронулся. Опасность, кажется, миновала.

Алексей вылезает из своего укрытия и вдруг замечает, что кто-то дергает тугую вагонную дверь... Дверь открывается.

Он падает лицом в сено и замирает. Несколько мгновений спустя дверь вновь закрывается. Алексей осторожно поднимает голову и застывает в изумлении. У двери стоит худенькая девушка лет восемнадцати. Она тяжело дышит от волнения и от возни с дверью... У ног ее лежит небольшой узелок.

Девушка уверена, что она одна в вагоне. Она развязывает и сбрасывает с себя платок, расстегивает на груди легонькую кофточку и, подтянув спустившийся от бега чулок, потуже затягивает резинку на худеньком девичьем бедре.

Весь обсыпанный сеном, раскрыв от удивления рот, смотрит из своего укрытия Алексей.

Девушка инстинктивно оглядывается и видит солдата. Она замирает от неожиданности и испуга. Несколько мгновений они смотрят друг на друга.

Поезд между тем набирает скорость.

Алексей шевельнулся. Хотел что-то сказать... Девушка сразу бросается к двери. Упирается в переборку ногой. Дверь откатывается. В вагон врывается шум колес. Стремительно проносится мимо земля. Девушка берет свой узелок, выбрасывает из вагона и сама хочет прыгнуть за ним. Но тут Алексей хватает ее сзади за локоть.

— Куда?! — кричит он, оттаскивая девушку от двери.

Она по-своему понимает его действия и яростно отбивается.

— Пусти, подлец! Пусти!..

Он толкает ее к тюкам с сеном.

— Мама! — кричит она в отчаянии и, размахнувшись, что есть силы бьет его по лицу.

Не успевает Алексей опомниться от удара, как летит, отброшенный сильным толчком ее ноги, в другой конец вагона.

Девушка снова бросается к двери, но в эту минуту поезд въезжает на мост. Грохот и мелькание ферм в проеме двери отрезвляют девушку. Она останавливается, в ужасе закрывает глаза.

Подоспевший Алексей снова отбрасывает ее назад. Она падает на мягкое сено, испуганно хватается за юбчонку, смотрит на него глазами, полными ненависти и страха.

— Дура!!! — кричит он и поворачивается к двери.

— Пусти... — неуверенно скулит ему вслед девчонка.

Дверь с шумом захлопывается. В вагоне становится тише. Алексей поворачивается, строго смотрит на девушку. Но едва он делает движение от двери, как она снова вскакивает на ноги.

— Только подойди! — угрожающе кричит она и пятится назад.

Алексей удивлен.

— Ты что, ненормальная?

— Только подойди — тогда узнаешь!

— Нужна ты мне!.. — сердито отмахивается Алексей. Он идет к своему месту и опускается на сено. Девушка на всякий случай переходит в другой конец вагона. Переждав некоторое время, она подходит ближе к двери.

Опасность, кажется, миновала

— Куда?!!.. А ну уйди от двери! — строго приказывает Алексей.

— Не уйду!..

— Уйди, говорю, а то хуже будет!..

Девушка упрямо вцепилась в ручку. Алексей поднимается и делает шаг по направлению к ней.

— А-а-а!!! — что есть силы кричит девушка.

Он останавливается. Девушка сразу умолкает.

— Ты чего? — удивляется он.

— А ты чего?

— Ну чего ты орешь? Тебя что, режут?

— А ты не подходи...

— А ты уйди от дверей.

— Не уйду!

Алексей двинулся к ней.

— А-а-а!! — снова завопила девушка.

— Точно. Ненормальная, — сказал он и пошел к своему месту.

...Шло время. Девушка все стояла на прежнем месте. Алексей повернулся, посмотрел на нее, улыбаясь спросил:

— Ну, чего ты боишься?

Девушка отвернулась.

— Я тебя не трону.

— Попробуй!

— До утра стоять будешь?

Девушка отвернулась.

...Поезд, замедляя ход, приближается к станции. Еще не успел он остановиться, а к нему бегут уже через пути несколько женщин с мешками и корзинами. Увидев их, толстый солдат лениво спрыгивает с площадки заднего вагона. Направляется наперерез.

В вагоне, у двери, девушка. Она несколько раз дергает ручку, но дверь не поддается. Тогда она поворачивается к Алексею и требовательно говорит:

— Открой дверь. Я сойду.

Алексей подошел к двери.

За ней вдруг раздается громкий окрик толстого солдата.

— А ну, откатись от военного эшелона!.. Поймаю — всех в трибунал сдам!

Девушка вздрагивает, испуганно смотрит на Алексея. Он подносит палец к губам.

Вагон качнуло. Снова тронулся поезд. За дверью опять кричит часовой:

— Эй, гражданочка, тебе говорят!.. Сейчас расстреляю на месте!..

Поезд набирал скорость. Девушка в отчаянии взглянула на Алексея. Тот развел руками.

Впереди раздался протяжный гудок паровоза. Простучали на стрелках колеса... С каждым мигом поезд удалялся от станции. Девушка низко опустила голову и тихо заплакала.

Алексей заволновался.

— Ну, это ты зря... — начал было он.

— Это все ты!.. — заговорила она сквозь слезы. — Это все ты виноват!.. Во всем ты виноват!.. Из-за тебя я вещи выбросила!

— Да ведь ты бы разбилась!..

— А тебе какое дело?! — не переставая реветь, продолжала она. — Тебя не просили!

— Ну и разбилась бы!

— А тебе что? Что ты ко мне привязался?

Алексей удивленно захлопал глазами.

— Я привязался?

— А кто же еще?

— Сама в вагон влезла, а я привязался.

— Да-а... А зачем ты в солому спрятался?

— Вот чудачка! Во-первых, это не солома, а сено... Во-вторых, что же ты думаешь, я от тебя, что ли, прятался?

— А от кого же?

— От лейтенанта!

— От какого лейтенанта?

— От начальника эшелона. Я ведь тоже, как ты, зайцем еду... А поймают—знаешь, какая волынка начнется? Проверка... Комендатура!

Широко раскрытыми, полными слез глазами смотрела девушка на Алексея. Он улыбнулся и признался ей:

— Да ведь я еще больше, чем ты, испугался. Я думал, что ты лейтенант!..

Девушка улыбнулась.

Алексей продолжал в том же тоне:

— Страху натерпелся, оплеуху заработал, да еще и виноват во всем!

Оба засмеялись. Потом девушка стала серьезной.

— У меня ведь там, в узелке, все, — говорит она. — И вещи, и хлеб, и юбка — все, все!..

— Ничего, вернешься и найдешь свой узелок.

— Вы так думаете? — Девушка с надеждой смотрит на Алексея.

— Конечно! Куда ему деться? Наверное, лежит сейчас в канавке и вас дожидается...— тоже переходит на «вы» Алексей.

Поезд, замедляя ход, приближался к станции

На площадке вагона сидел толстый солдат

Вдруг девушка, вспомнив что-то, испуганно вскрикивает:

— Ой!

— Что вы? — тоже пугается Алексей.

— У меня и расческа там!

Алексей засмеялся.

— Вот вы смеетесь... А знаете, как сейчас трудно расческу достать?

— Возьмите мою, — говорит Алексей и протягивает девушке расческу.

Она с интересом рассматривает большую, с крупными неровными зубьями, металлическую расческу.

— Ой, какая!..

— Берите насовсем, — щедро предлагает он.

— А как же вы?

— Берите! У нас их полно! Мы их сами делаем!

— Как— сами?

— Очень просто. Из самолетов.

— Из каких самолетов?

— Из немецких.

— Расчески из самолетов?

— И ложки, и мундштуки... Дюралюминий!

— А-а!.. Ну спасибо!

Они помолчали. Под вагоном ровно стучали колеса, поскрипывали стены. Девушка вздохнула и с тревогой сказала:

— Что же он все едет и едет?..

...Поезд подходит к небольшой станции. Вагон дернулся. Заскрипели тормоза.

— Подъезжаем... — сказал Алексей. Он с сожалением вздохнул. — Вы сходите, только быстро, чтоб никто не заметил!

Девушка кивнула. Поезд медленно сбавляет ход.

— А если узелка нет? Что я тогда делать буду?.. Ведь у меня ничего—ни денег, ничего...

— Да-а... — сочувственно протянул Алексей. — Ситуация!

Помолчали.

— Знаете что? — вдруг сказал Алексей. — А вы не слезайте!

— Как же так?

— Обойдемся... Еда у меня есть. Поезд идет хорошо, и вагон со всеми удобствами!..

Она внимательно посмотрела на него.

— Нет. Я сойду...

Она встала ближе к двери, чтобы открыть ее, как только вагон остановится.

— Оставайтесь!.. — еще раз предложил Алексей.

Девушка отрицательно покачала головой.

Поезд остановился. Она взялась за ручку, прислушалась. Было тихо...

Он молча ждал.

— Кто-то там ходит, — сказала она.

Алексей прислушался. Было тихо.

— Да... Кажется, кто-то ходит, — сказал он.

Помолчали.

Девушка не двигалась. За дверью вагона по-прежнему было тихо. Наконец поезд медленно тронулся. Она потупившись стояла у двери. Алексей не спускал с нее глаз.

Поезд набрал скорость. Алексей облегченно вздохнул. Он быстро подошел к своему мешку и стал доставать из него хлеб и сало.

— Садитесь... — пригласил он ее.

— Нет-нет. Спасибо! Я не хочу. Я сыта.

— Да вы не стесняйтесь!

— Я не стесняюсь. Я сыта.

— Ну попробуйте! Смотрите, какое сало.

— Сало? — заинтересовалась она.

— Да. Берите!

— Ну разве что попробовать. Мне маленький кусочек... Только попробовать!..

И вот они сидят друг против друга на сене и едят. В руках у девушки—здоровенный кусок сала с хлебом. Она уплетает его за обе щеки, видно, очень голодна.

Алексей тоже ест с аппетитом.

— Вкусно? — спрашивает он.

— Угу... — кивает девушка. Рот ее набит едой.

— Сухой паек.

— Угу... — Девушка торопливо проглатывает кусок и горячо добавляет: — А я еще очень вафли люблю!.. Такие... трубочкой... Помните, до войны продавали?

— Я до войны в деревне жил.

— А я в городе... И до войны и сейчас.

Они помолчали.

— А вы на меня не сердитесь? — спросила вдруг девушка.

— За что?

— Ну как же.

— Не за что.

— Ну... за то, что я вас ударила.

— Что вы!.. Это бывает... Это даже хорошо для знакомства!

— Так глупо получилось. Вы меня извините.

— Я тоже виноват. Испугал вас.

Они помолчали.

— Знаете что? — предложила вдруг девушка. — Давайте познакомимся?..

— Давайте!.. — Он встал и протянул руку. — Меня зовут Алексей.

— А меня Шура.

— Очень приятно.

— Очень приятно!..

Взвизгнули тормоза. Шурка и Алексей разом повалились в сено. Поезд резко сбавил ход. Пока они, смеясь, поднимались, поезд остановился. За дверью вагона послышались голоса:

На разъезде

— Ведро здесь?

— Вроде нет, товарищ лейтенант.

— А ну откройте!

Алексей и Шурка снова упали в сено и торопливо зарылись в него.

— Да открывайте же, Гаврилкин! Что вы там возитесь? — сердито сказал кто-то.

— Сейчас, товарищ лейтенант. Тут, понимаете, такое дело... сразу нельзя... Что-то заело, товарищ лейтенант!..

Солдат явно оттягивал время. Наконец дверь откатилась.

— Ну что там?

— Все в порядке, здесь оно!

Толстый солдат, косясь в сторону сена, взял из угла ведро и вдруг заметил торчащую из сена женскую туфлю. Он даже остановился от неожиданности.

— Да быстрей же, Гаврилкин. Сейчас тронемся!

— Есть, товарищ лейтенант, иду!

Гаврилкин хмыкнул и спрыгнул на землю. Отдав ведро, он закрыл дверь. Потом снова хмыкнул и пошел от вагона.

Поезд уже отошел от станции. Выскользнув из-под руки Алексея, Шурка быстро поднялась и села. На лице ее смущение.

— Чуть не засыпались... — говорит Алексей, стряхивая сено, а сам смотрит на девушку. — Испугалась, Шура?

Она отрицательно качает головой.

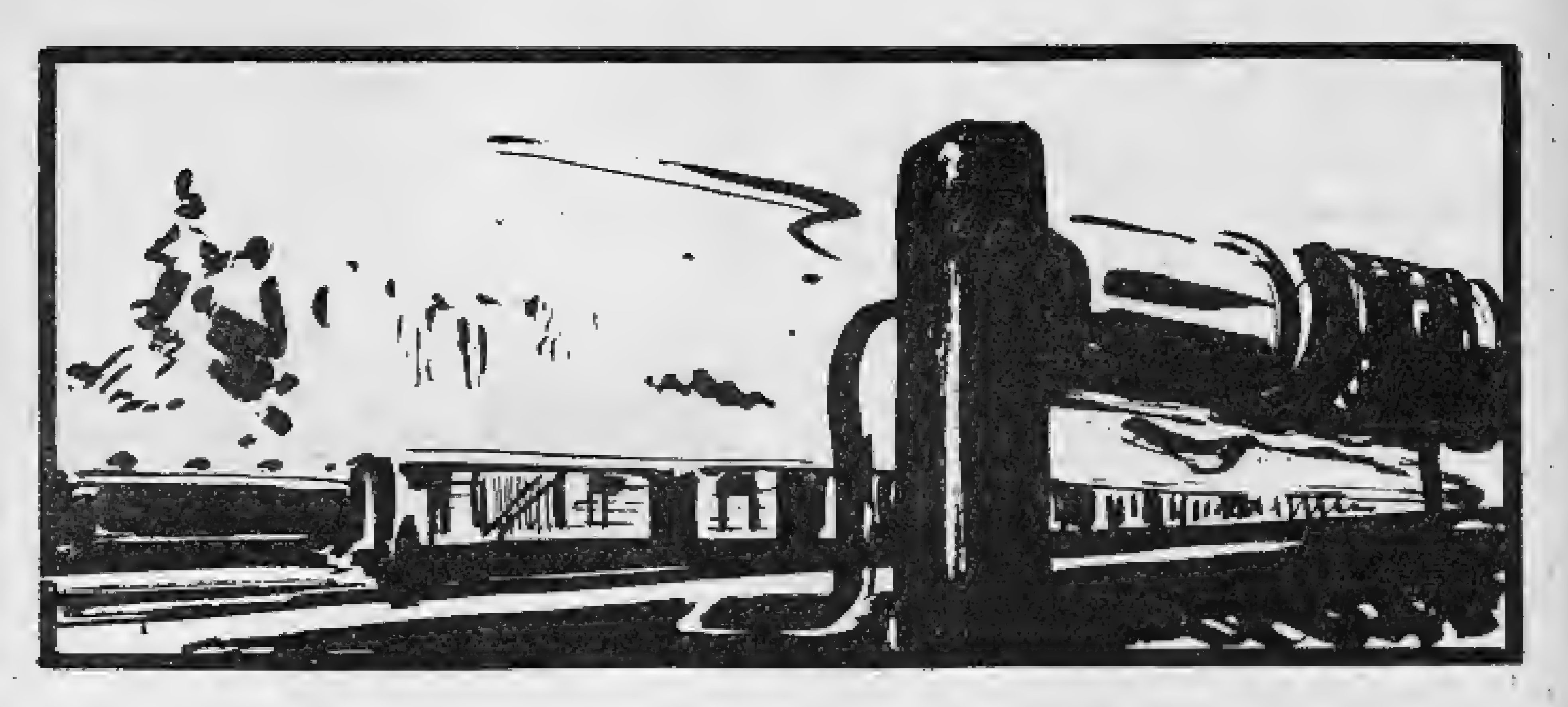
— Ты ведь трусиха.

— Нет... — отвечает она очень тихо и отодвигается к брикету.

— Шура... — Он упирается рукой о брикет, и она оказывается у него в плену. А он все глядит на нее. — Хорошее имя — Шура!.. Мне нравится.

Девушка отрицательно качает головой.

— Шура!.. Ты к кому едешь? — Он совсем приблизился к ней. Она смотрит ему в глаза и, увидев в них что-то, пугается.



Эшелон остановился недалеко от колодца

— Я?.. Я в Купинск еду... Я к жениху. Он в госпитале лежит...

— Что? — не понимая, переспросил Алексей.

— ...Его очень тяжело ранили... — продолжает девушка. — Он... летчик. Честное слово!..

Отбросив ослабевшую руку Алексея, девушка уходит в дальний конец вагона.

Несколько секунд они стоят так, прислушиваясь к стуку собственных сердец. Взгляды их наконец встречаются.

— Я лучше сейчас сойду, — говорит девушка.

— Почему?

— Так...

— Ты что? Обиделась?

— Нет.

— А чего же?

— Просто так...

— Думаешь, я тебя к жениху не довезу?

— Ничего я не думаю. Я сойду.

— «Сойду», «сойду»!.. Ну и сходи! — рассердился Алексей. — Подумаешь!.. Что я такого сделал? Я к тебе, как к человеку, а ты... ты за кого меня принимаешь?!

— Да, а вы знаете, какие бывают люди! — горячо возразила Шурка. В глазах ее появились слезы. — Когда моя мама погибла... и я осталась одна... — Девушка вдруг запнулась и опустила голову.

Алексей виновато и сочувственно смотрел на нее.

Он хотел что-то сказать, но не нашел слов.

Помолчали.

Потом Шурка посмотрела на него, улыбнулась сквозь слезы и неожиданно сказала:

— Пить хочется, правда?

— Да,—ответил Алексей и тоже улыбнулся.

Остановка. Из вагона с котелком в руке выпрыгивает Алексей. Оглянувшись по сторонам, он бежит к станции. Толстый солдат, проводив Алексея взглядом, направляется к его вагону.

...Мимо санитарного эшелона Алексей пробегает к колонке. Пока из крана ленивой струйкой сочится вода, Алексей беззаботно поглядывает по сторонам.

У санитарного эшелона греются на солнышке несколько раненых. Оттуда слышится громкий смех.

От эшелона с ведрами бежит к колонке краснощекая полная санитарка.

Алексей снимает с крана котелок.

— Эй, женишок, — улыбается она, обнажая большие неровные зубы. — Дай-ка водички попить!

Пить ей не хочется. Это так, для знакомства.

— Некогда, доктор! — весело отвечает Алексей и, стараясь не расплескать воду, бежит к своему эшелону.

В вагоне стоит вконец напуганная Шурка. Перед ней—толстый солдат.

— А вот сдам тебя в военный трибунал, тогда узнаешь, как в секретные эшелоны проникать! Следуй за мной!

Шурка не двигается.

В дверях появляется Алексей с котелком воды.

— Следуй за мной!.. — повторяет толстый солдат.

— Не пойду! — упирается Шурка.

— Следуй, тебе говорят! — солдат хватает Шурку за плечо.

Алексей одним прыжком метнулся в вагон.

— А ну брось!

— А-а!.. Явился, голубчик, — злорадно протянул толстый солдат. — Как же это получается: мы с тобой по-честному договаривались, а ты здесь гражданских лиц провозишь?

— Какая разница — один человек или два?

— Значит, разница!.. А ну, гражданочка!

Часовой взял Шурку за плечо.

Алексей подошел и, отбросив руку часового, встал между ним и Шуркой.

— Никуда она не пойдет! Ясно? Катись отсюда!

— Что-о?!.. — удивился солдат. — Это кто же здесь старший? Ишь устроился здесь со всеми удобствами — сено, девочка...

— Замолчи! — шагнул к нему Алексей.

— Думаешь, я не видел?.. Все видел!

— Что ты видел?

— Как вы с ней в сене кувыркались!

Короткий и точный удар сбил солдата с ног. Опрокинулся котелок с водой. Вскрикнула Шурка.

Солдат, сидя на полу, отупело хлопал глазами. Постепенно он пришел в себя и вдруг сказал спокойно и даже с каким-то злорадством:

— Оч-чень хорошо! Нападение на часового во время несения караульной службы! Знаешь, что за это бывает? — Он поднимается, поправляет обмундирование.

— Ну и дерьмо же ты! — с презрением говорит Алексей.

— Это с какой точки смотреть,— невозмутимо говорит толстый солдат, продолжая заправляться. — С твоей, может, и дерьмо, а с моей — мне цены нету! — И вдруг, рассердившись, кричит: — А ну, вылезайте к чертовой матери из вагона! Оба!.. Не подчинитесь — стрелять буду! Панику подниму... Имею полное право!

— Стреляй! Как страшно!

— Ты еще лейтенанта не видел, оттого такой храбрый. Сейчас я тебе устрою! — И солдат, решительно щелкнув затвором, поднял вверх винтовку.

— Ну ладно, — примирительно сказал Алексей,— погорячились, и хватит. Давай поговорим по-хорошему... — Он взял солдата за руки и мягко, но настойчиво заставил опустить винтовку.

— Мне с тобой говорить не о чем. Убирайся из вагона со своей...

— Ну!— вскипел Алексей и сжал кулаки.

Солдат поспешно отодвинулся.

— Даю два выстрела вверх... а потом!.. — Он спотыкается о вещевой мешок Алексея. Глухо звякнули консервные банки. — Разложились здесь... Тушенку жрете!

Алексей улыбнулся.

— Хочешь, я тебе еще банку дам?

Солдат молча отвернулся.

— Ну, две...

— Оскорбление личности хочешь тушенкой замазать?

— Да ты не сердись!.. Я по-свойски. Хочешь, извинюсь?

Солдат помялся.

— Ладно... Давай тушенку.

Алексей достал две банки и протянул их часовому. Тот с обиженным видом принял их и стал запихивать в карман. Инцидент, казалось, был исчерпан.

В это время в дверях показался лейтенант.

— Это еще что такое?! — сказал он высоким голосом, щурясь сквозь толстые очки.

— Вот, товарищ лейтенант, самовольно проникли в вагон. Принимаю решительные меры!.. — сразу докладывает толстый солдат.

— Кто такие?.. Куда едете? — спросил лейтенант.

— До Георгиевска, товарищ лейтенант. Вот мои документы, — Алексей протягивает документы.

Лейтенант прочитал бумагу.

— Ого!.. — воскликнул он и с интересом оглядел Алексея. — А девушка с вами?

Алексей и Шурка ответили одновременно, только она сказала «нет», а он сказал «да».

Лейтенант улыбнулся.

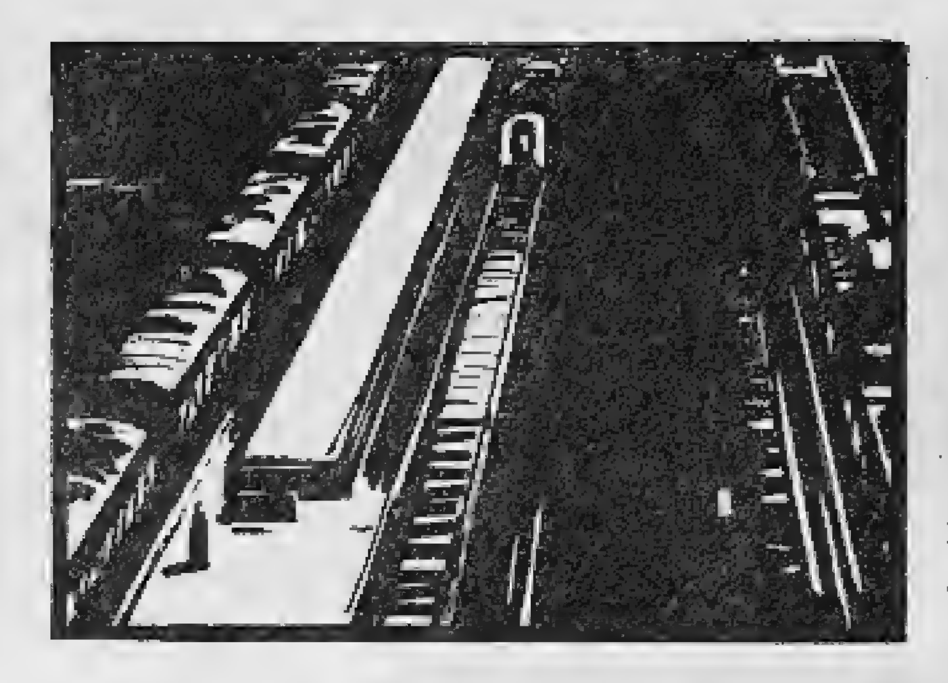
— Понимаете, товарищ лейтенант!.. — горячо начал Алексей.—У нее все вещи и деньги пропали, так что приходится...

— Ладно-ладно!.. Не ври, — перебил его лейтенант. — Только вы с огнем поосторожней!..

— Я не курю.

Лейтенант повернулся к Гаврилкину и заметил банку тушенки, которую тот пытался засунуть в карман.

Из вагона была видна разрушенная станция



Алексей вылез из-под вагона и замер

— Это еще что? — спросил он строго.

— А это, товарищ лейтенант...— Гаврилкин, повертел банку, как будто впервые видел ее, — вроде как тушенка.

— Где вы взяли? У них?.. Сейчас же верните!

— А они, товарищ лейтенант... того... добровольно!

— Прекратить разговоры! — закричал вдруг лейтенант высоким голосом. — Стойте, как полагается! Опять вымогательством занимаетесь! Двое суток ареста! — Очки лейтенанта мерцали недобрым светом.

— За что же?.. — начал было толстый солдат.

— Не оправдывайтесь! Повторите приказание!

— Есть двое суток. .. — уныло повторил толстый солдат.

— Позор! — сказал лейтенант, тронул очки, спрыгнул на землю и исчез.

Толстый солдат развел руками. В одной из них была банка.

— Ну вот... — сказал он. — Я ж говорил... Зверь!

Заливается звонким смехом Шурка. Она поднимает с полу опрокинутый котелок и показывает Алексею пустое дно. Смеется она заразительно и с удовольствием, как смеются только в юности. Алексей широко улыбается.

Он подходит к двери и распахивает ее.

— Теперь можно! Теперь нам никакой «зверь» не страшен.

— «Зверь»!.. — улыбнулась Шурка. — А все-таки как приятно, Алеша, когда думаешь о человеке плохо, а он оказывается хорошим!

Алексей кивнул.

Оба задумались. Потом Шурка вдруг спросила:

— Алеша, а вы верите в дружбу?

— А как же. Солдату без дружбы нельзя.

— Нет, это я знаю. А вот между парнем и девушкой?

— А почему же? Есть девушки даже лучше ребят.

— Я тоже так думаю, а некоторые считают, что возможна только любовь.

— Ерунда! Я, например, с одной девчонкой дружил... Дружили и ни о какой любви не думали.

— А может быть, этого не замечаешь, а сам любишь?

— Ее-то? — удивился он. — Ну нет!

— А может, она?

— Да она девчонка совсем... Соседка наша, Зойка. Нет, любовь — это другое, — сказал Алексей и нахмурился.

Шурка улыбалась своим мыслям.

— Алеша, а вам хотелось бы встретить друга?.. Настоящего, чтоб на всю жизнь? — спросила она после паузы.

Алексей кивнул утвердительно.

— И мне! — обрадовалась девушка. — Вот вы думаете, почему я еду? Вы думаете, что...

— Ты правильно делаешь, что к нему едешь! Ты — молодец.

— Ой, все это не так!

— Молодец, молодец. Не то что какая-нибудь вертихвостка.

— Нет, Алеша, вы ничего не знаете...

Оба замолчали. Потом девушка посмотрела на Алексея и, решившись, сказала:

— Знаете, Алеша?..

— Что? — Он повернулся к ней.

Она смутилась. Отвела взгляд.

— Очень что-то пить хочется. Правда?

— Да.

Ночь. Поезд мчится мимо разрушенных сел, мимо обгоревших станций, мимо сброшенных с путей разбитых вагонов.

Шурка не заметила, как уснула на плече у Алексея. Он не может уснуть. Сидит задумавшись. Прислушивается к дыханию девушки. Шурка во сне доверчиво прижалась щекой к его плечу. Он осторожно поднимается и отходит к двери. Смотрит на проплывающие мимо темные деревья молодой рощи.

Шурка разметалась во сне. Алексей глядит на девушку, потом тихо подходит к ней, наклоняется и укрывает своей шинелью.

Поезд подходит к какой-то станции.

Останавливается между двумя составами.

Алексей берет котелок и поднимается.

Шурка открывает глаза.

— Куда ты, Алеша?

— Воды принесу... Ты спи.

Он спрыгивает вниз. Мимо проходит железнодорожник с фонарем в руке.

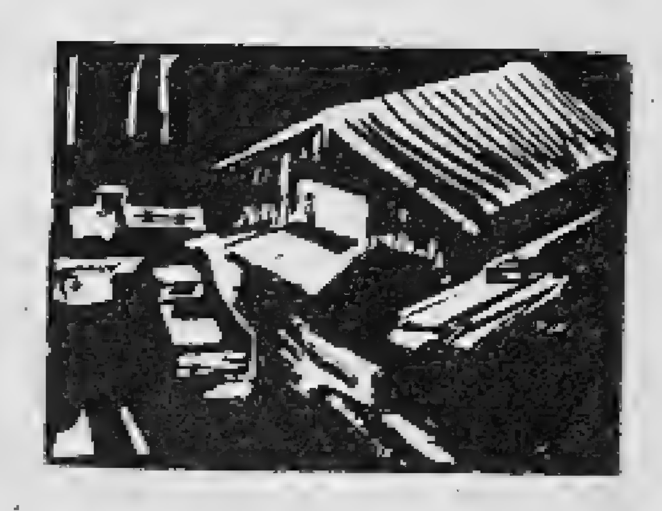
— Постоим, папаша? — спрашивает Алексей.

— Должно, постоим.

— А колонка где?

— Вон там.

Алексей подлезает под стоящий рядом состав, бежит через пути к колонке. У колонки — длинная очередь. Подходит Алексей. Из репродуктора слышны слова сводки. Вся очередь, замерев, слушает их. «В результате тяжелых боев, в которых уничтожено много живой силы и техники противника, наши войска оставили город Курск».



У склада стояли два старых грузовика

Алексей обращается к очереди:

— Разрешите, товарищи, котелок набрать, я с эшелона,— просит он.

И, словно найдя выход горькому чувству, женщины набросились на солдата:

— Все здесь с эшелона!..

— В очередь вставай!

Алексей помялся и, махнув рукой, пошел назад к эшелону.

В это время завыла сирена. Из репродуктора послышались слова диктора:

— Граждане, воздушная тревога!..

Машина медленно продвигалась вперед

Оглянувшись назад, Алексей увидел, как от колонки разбегается очередь. Тогда он вернулся. Спокойно набрал воду и, поглядывая на небо, по которому рыскал луч прожектора быстро пошел к эшелону. Какие-то люди пробежали мимо него. Кто-то ругался у соседнего состава. Алексей полез под вагон и замер — его эшелона не было. Он выскочил из-под вагона и оторопело смотрел на пустые пути. Вдруг он заметил того же железнодорожника с фонарем.

— А эшелон где? — спросил он его.

— Ушел эшелон... а ты что, остался?

— Вы же говорили, что он постоит! Нарочно людей подводите? — чуть не со слезами набросился на старика Алексей.

— Воздушная тревога! Приказано разгрузить станцию.

— Что же делать?.. А? Отец? Скажи, что делать? Я должен его нагнать. Посоветуй!

— На Узловой он простоит часа три, а то и больше. А только как до Узловой добраться?

— Надо добраться! Не может быть, чтобы не было способа. Подумай, отец. Может, машина какая?

— Машина?.. А ты к лесному складу беги. Склад-то этот за станцией. Близко.

Склад лесоматериалов. Штабеля бревен, досок, теса. Все это — в тревожном синем отсвете электрических лампочек военной поры.

У склада стоят два старых грузовика.

В одну из машин две женщины-грузчицы накладывают доски. Им помогает маленькая, средних лет женщина в телогрейке. К машинам подбегает Алексей. Он обращается к сидящему в переднем грузовике шоферу. Тот, в полушубке и зимней шапке, дремлет, склонившись к «баранке».

— Послушай, друг, мне сказали, тут есть машина на Узловую!

— Что это? — спрашивает женщина.

— Кажется, танки.

Гул и скрежет все ближе, и вот из дождливой ночной мглы появляется силуэт тяжелой машины. Разворачиваясь, танк освещает Алексея и шофера лучами своих фар и, подержав их несколько секунд на свету, грозно ревя, проходит мимо.

За ним — другой, третий, четвертый... И каждый светом своих фар выхватывает из темноты старенькую машину и стоящих около нее женщину и солдата.

— К фронту, — говорит солдат.

Последний танк, разворачиваясь, освещает их и, вдруг подъехав вплотную, останавливается. Откидывается крышка люка, и из танка высовывается молодой черноусый красавец — командир машины.

— Привет аргонавтам!.. — кричит он с веселым задором. — Что? Идет ко дну ваш кораблик?!.. — И, не дождавшись ответа, обращается к кому-то сидящему внутри машины: — Вася, волоки тросик — выручим челюскинцев!

Из машины появляется еще один танкист — маленький, ловкий, с тросом в руках. Он быстро цепляет один конец к танку, с другим подбегает к увязшей машине. Алексей бросается помогать ему. Они вдвоем зацепляют трос. Танкист между тем спрашивает солдата:

— Ты, служба, как здесь очутился?

— Да вот, ехал на станцию и застрял.

— Понятно!.. Царице полей всегда без нас гибель!

Он выпрямляется.

— Порядок, товарищ лейтенант!

Командир, наклонившись, говорит что-то в люк, и через секунду танк, взревев, одним длинным рывком, как игрушку, выкидывает грузовичок на дорогу. Лейтенант громко смеется. Вася, смотав трос, быстро взбирается на танк, кричит на прощанье:

— Сообщите, как добрались!

— Куда сообщить-то? — спрашивает «шоферша».

— Адрес известен: Берлин, до востребования, сержанту Василию Черту!

Крышка люка захлопнулась, и танк, рванувшись, умчался догонять колонну.

— Вот уж истинно — Черт так Черт!.. — проговорила женщина, глядя вслед, и с горечью добавила: — Сколько силы уходит... Проклятая война! Если бы всю эту силу на добрую пользу — какая бы жизнь была на земле!

Машина останавливается на переезде. Алексей выпрыгивает из нее и, взмахнув на прощанье рукой, бежит к станции.

В предрассветных сумерках на путях темнеет эшелон. Паровоза нет. Радостно размахивая котелком, Алексей бежит к эшелону. Он пробегает мимо колонки. Из крана сочится вода. Алексей возвращается, улыбаясь набирает в котелок воду и, стараясь не расплескать ее, спешит к эшелону.

От эшелона отделяется часовой и вскидывает винтовку.

— Назад, товарищ боец!

Алексей останавливается. Он видит худого длинного часового.

— Я с этого эшелона, — говорит он. — Мне лейтенант разрешил.

— Какой лейтенант?

— Начальник эшелона. И Гаврилкин знает.

— Какой еще Гаврилкин?

— Что до тебя был. Толстый такой... Часовой.

— А! Этот.... вроде бабы?

— Ага! — обрадовался Алексей.

— Этот эшелон час как ушел! А мы в другую сторону...

Только теперь Алексей разглядел, что это другой эшелон.

Алексей постоял немного, с досады выплеснул из котелка воду и медленно пошел к вокзалу. Он шел, понурив голову. Усталость и приключения этой ночи одолели его.

Вдруг он остановился пораженный... Прямо перед собой он увидел Шурку с его вещевым мешком и шинелью в руках.

— Я все узнала,—говорила Шурка на ходу

— Шурка! — удивился он. — Ты здесь?!

— Да. — Она поспешно протянула ему вещи. — Вот... вы забыли.

— Шурка!.. Какая ты умница!

— Это из-за меня ты отстал.

— Глупая, я думал, что не увижу тебя!

— А я ждала.

Глаза Алексея радостно блестели.

Шурка отвела взгляд и увидела котелок. Она быстро присела и заглянула в него. Он был пуст.

— Так пить хочется! — сказала она, подняв глаза на Алексея.

— Ты еще не пила?

— Боялась тебя пропустить.

— Шурка ты моя! Идем!

Он схватил ее за руку и потянул к колонке. Здесь по-прежнему никого не было. Он подставил под кран котелок, но она не хотела ждать. Отстранила его и жадно пила холодную воду прямо из-под крана. Он стоял рядом и блаженно улыбался.

Потом под краном она мыла ноги, радуясь ласковой свежести воды. А он смотрел на нее, на ее молодые стройные ноги, на ее радостно улыбающееся лицо и тоже улыбался. Потом они тут же уселись завтракать. Она сама аккуратно нарезала хлеб и, при. готовив бутерброд, подала его Алексею... Она знала, что он смотрит на нее, и от этого ее движения были легки и гармоничны. Потом она потащила его за руку к станции.

— Я все узнала, — говорила она на ходу. — Через два часа будет пассажирский до самого Георгиевска.

— Два часа?.. — Алексей посмотрел на часы. — Знаешь что? Пойдем погуляем по городу. Я его хорошо знаю.

— Пойдем! — согласилась Шурка.

— Или знаешь что? Пошли в кино!

— Ой, правда! — обрадовалась Шурка. — Я сколько уже в кино не была.

Они быстро идут в сторону города.

Прямо от станции начинается большой парк. Они проходят по парку. В парке тихо, безлюдно. С высоких деревьев слетают пожелтевшие листья.

— Красиво, правда? — спрашивает Алексей.

— Да. Только немного грустно, — говорит Шурка. — Осень!

— А мне не грустно.

— И мне.

— Давай посидим.

— Давай. Посидим и пойдем дальше.

Они усаживаются на одну из скамей.

Тишина. Одни деревья окружают их, и только вдалеке, в самой глубине парка, видна медленно бредущая пара старых супругов, одетых во все черное.

— Шурка, как хорошо, что ты не уехала! — говорит Алексей.

— Да... — Она усмехнулась. Потом задумалась. Лицо ее стало грустным. — Скоро ты будешь дома... — сказала она. — И мне уже не много осталось.

— Да... Ты уже почти на месте.

— А тебе от Купинска близко?

— Рядом! А мать ничего не знает.

— Вот обрадуется!

— Куда там!.. Жалко, я много времени потерял. Ну, ничего! Почти сутки еще дома побуду. Починю крышу, и обратно.

— На фронт?

— Да.

— Знаешь что, Алеша?

— Что?

— Давай не пойдем в кино. Лучше посидим здесь. Хорошо?

— Хорошо. В кино жарко. Правда?

Помолчали.

— А хорошо мы с тобой ехали, Шурка.

— Хорошо... Только знаешь что, Алеша?

— Что?

Алексей еще ближе склонился к девушке.

Она не отстранилась. Только пальцы ее быстро-быстро перебирали лямки лежащего на скамье вещевого мешка Алексея...

— Алеша, а платок этот... кому? — вдруг спросила она.

— Какой платок?

— Что в мешке.

Алексей улыбнулся.

— Матери. Подарок.

— Правда?! — обрадовалась девушка. — И мыло тоже?

— Какое мыло?

— Мыло. Два куска!

Алексей вздрогнул, поднялся.

— Черт! Совсем забыл! — хлопнул он себя по лбу. — Понимаешь, Шурка. Это посылка. Парень один передал. Фронтовик. — Алексей волновался все больше и больше. — Хорошо, что мы не уехали. Ее нужно отнести!

— Куда?

— Здесь, совсем близко. Улица Чехова! Отнесем, Шура?

Шурка вздохнула.

— Тут, рядом. За десять минут управимся!.. А потом мы опять сюда придем... Да, Шура?

— Да, — тихо ответила она.

В парке

Алексей и Шурка быстро идут по улице. Шурка спрашивает на ходу:

— А этот Павлов — твой товарищ?

— Нет. Я его и не знаю совсем. Случайно встретились. Он с командой на фронт шел.

Шурка ласково посмотрела на него.

Они сворачивают за угол.

На табличке, прибитой к стене, надпись: «Улица Чехова».

— Как близко! — говорит Шурка.

Алексей смотрит на номер дома—«21».

— Седьмой — там. Пошли!

Они идут по улице Чехова. Минуют один дом, второй, третий, и радость сползает с их лиц. Дальше вместо домов — развалины.

Алексей и Шурка останавливаются и растерянно смотрят друг на друга.

По груде кирпича, щебня, обвалившихся стен и скрученного железа ходит сгорбленная, сухонькая старушка и выбирает щепу на растопку.

— Бабушка! — окликает ее Алексей.

Старушка поднимает голову.

— Скажите, где седьмой номер?

— А вот он... — Старушка просто показывает щепкой на развалины. Видя замешательство парня и девушки, она торопится к ним. Подходя, вглядывается в их лица подслеповатыми глазами.

— А вы к кому?

— Нам Павловых, — отвечает Алексей.

— Живы... — улыбается старуха. — И Лизавета и старик жив! Лизавета Петровна на Семеновской живет. Семеновская, тридцать восемь, а старик, должно, на заводе.

— Семеновская вроде недалеко, — сказал Алексей, взглянув на часы. — Успеем! Пойдем!

— Пойдем! — согласилась Шурка.

— Квартира пять! — напутствует их старуха.

Табличка над парадным «Семеновская, 38».

Алексей и Шурка быстро входят в дверь.

Поднимаются по лестнице.

Неожиданно сверху слетает несколько мыльных пузырей. Шурка обрадовалась, как ребенок. Они посмотрели вверх и увидели на лестничной площадке, у барьера, мальчишку лет восьми с консервной банкой и соломинкой в руках.

— Мальчик! Павлова здесь живет?— спросила Шурка.

— Павлова? — переспросил мальчик.

— Елизавета Петровна, — сказал Алексей.

— Елизавета Петровна! — Мальчик указал рукой на площадку выше. — Там они живут.

Алексей и Шурка поднялись, позвонили.

— Стучать надо, — сказал снизу мальчик.

Алексей постучал.

За дверью послышались шаги. Им открыла дверь женщина в халате. Ей было лет тридцать.

— Нам Елизавету Петровну, — сказал Алексей.

— Пожалуйста. Это я, — ответила она, вежливо улыбаясь. — А вы, вероятно...— Она вопросительно посмотрела на Алексея.

— Я с фронта. Вам посылку привез.

— А! — В улыбке женщины видна растерянность. — Это, вероятно... от Павлова?

— Да.

— Заходите, пожалуйста. Одну минуточку...

Вслед за женщиной они входят в комнату.

— Извините, я сейчас, — говорит женщина и, выходя в соседнюю комнату, как бы невзначай снимает со спинки стула и уносит с собой защитного цвета полукитель.

Алексей и Шурка осматриваются. Комната обжита, в ней не стильная, но хорошая мебель. На столе — хлеб, сахар, колбаса. Видно, что живут здесь по военному времени богато.

Из соседней комнаты доносится тихий, взволнованный разговор.

— В чем дело? — возмущается мужской баритон. — По крайней мере он будет знать правду!

— Я умоляю тебя... — просит шепотом женщина.

Шурка и Алексей молча переглянулись.

Привычно улыбаясь, женщина выходит к ним.

— Вы извините меня, пожалуйста! Это так неожиданно... Так вы с фронта?

— С фронта! — отвечает Алексей громко. — Я от вашего мужа. Просил передать вам вот это! — Он вынимает из вещевого мешка два куска мыла и кладет их на стол. На лице женщины удивленная улыбка.

— Что это?

— Мыло.

— Ах, мыло... Спасибо! Большое спасибо! Может быть, чайку хотите?

— Нет. Мы пойдем.

— Почему же?

— Времени нет, — говорит Алексей.

Женщина опускает глаза.

Алексей и Шурка выходят из комнаты. Женщина провожает их. В передней, открывая дверь, она тихо спрашивает Алексея:

— Скажите, как он там?

— Павлов? Ничего. Здоров. Беспокоился о вас...

— Спасибо... — тихо говорит женщина и, пропустив Шурку, вдруг хватает Алексея за руку. — Не говорите ему о том, что видели. — Алексей в упор смотрит на нее. — А впрочем... — опускает глаза женщина, — лучше правда... Не смотрите

так на меня! Боже мой, как это тяжело! — Она смотрит на Алексея, ища в нем сочувствия.

Ничего не ответив ей, Алексей выходит.

Женщина, помедлив, захлопывает за ним дверь.

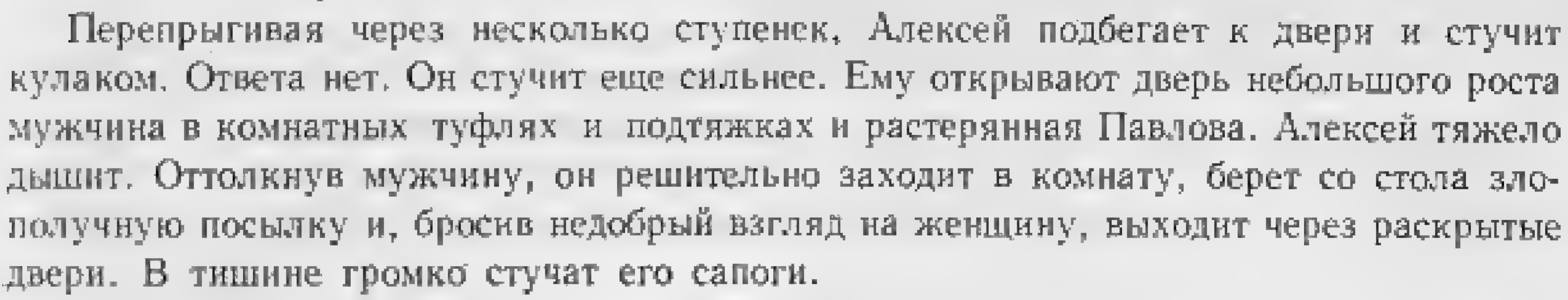
Шурка и Алексей спускаются по лестнице, проходят мимо мальчика, по-прежнему пускающего мыльные пузыри, останавливаются, следят за полетом большого нарядного пузыря. Алексей смотрит на часы.

— Пойдем, Алеша, а то опоздаем! — говорит Шурка.

Но он, стукнув вдруг кулаком о перила, бросается наверх.

Вместо домов — развалины

Мальчик испуган.



Перепрыгивая через несколько ступенек, Алексей подбегает к двери и стучит кулаком. Ответа нет. Он стучит еще сильнее. Ему открывают дверь небольшого роста мужчина в комнатных туфлях и подтяжках и растерянная Павлова. Алексей тяжело дышит. Оттолкнув мужчину, он решительно заходит в комнату, берет со стола злополучную посылку и, бросив недобрый взгляд на женщину, выходит через раскрытые двери. В тишине громко стучат его сапоги.

Схватив за руку Шурку, он говорит:

— Пойдем на завод!

— Что ты, Алеша? — пугается девушка.

— Пойдем! — властно говорит Алексей, и они бегут вниз по лестнице.

Большой шумный цех завода, недавно пострадавшего от бомбежки. Пока одни рабочие заделывают обвалившуюся стену и потолок, в уцелевшей части цеха не прекращается работа.

И тут же, несмотря на шум, спят, выбрав укромное местечко, несколько рабочих.

Алексей и Шурка растерялись от грохота, искр и шума. Они смущены вниманием, которое на них обращают рабочие.

Между станков их ведет девушка-комсомолка в ватной телогрейке.

— Где Павлов? — спрашивает она встречных. — Павлова не видали?

— Нет.

Они идут в конец цеха.

— Бригадира нет? — спрашивает девушка.

— Он, наверно, отдыхает после смены, — отвечают ей.

...Они проходят в соседний цех. Здесь, в небольшой выгородке, прямо на полу, несмотря на шум и грохот, вповалку спят рабочие.

— Так и есть — здесь он! — говорит девушка, вглядевшись в спящих. — Шестые сутки из цеха не выходим — сдаем срочный заказ фронту... — Она улыбнулась. — А потом опять срочный заказ.

Девушка подходит к одному из спящих, наклоняется к нему.

— Павлов! Товарищ Павлов! Проснитесь!

Павлов с трудом просыпается, садится. Сонно смотрит на Алексея и Шурку. Он

оказывается молодым парнем, того же возраста, что и Алексей. И они даже чем-то похожи друг на друга — этот рабочий и солдат.

— К вам с фронта, товарищ Павлов! — говорит девушка.

— Ко мне? — удивился тот. — Слушаю вас.

— Нет, нам не этого! — говорит Шурка. — Нам бригадира.

— Ну, я бригадир. В чем дело? — недовольно говорит Павлов.

— Нам нужно Павлова, у которого сын на фронте, — говорит Алексей.

— У нас три таких Павлова. А в чем дело?

— Я ему привез с фронта посылочку. Хочу передать.

— А как сына-то зовут?

— Сергеем, кажется...

— Серега!.. — обрадовался бригадир. — Небольшой такой, глазастый?

— Да, да!

— Это Василия Егоровича сын! Жив?

— Жив.

— А Василия Егоровича нет. Он болен.

— Жалко... — вздыхает Алексей. — А можно ему посылочку передать? Может, кто к нему ходит? — Алексей оглядывает столпившихся вокруг женщин.

— Что вы! Это надо лично! — говорит одна из них.

— Ведь радость-то какая! — заговорили все. — Вы сами идите!

— Я бы с удовольствием!

— Он на поезд опаздывает! — вступает в разговор Шурка.

Но рабочие, окружившие их, не унимаются.

— Разве можно?! — говорит полная женщина в промасленной телогрейке. — Всего несколько минут, а человеку такая радость!

— А далеко?

— Да нет! В педагогическом институте. Там разбомбленных разместили. Поезжайте! Вам Митя покажет. — И женщина побежала к станку, у которого на ящике, по причине малого роста, стоял паренек. Она стащила его с ящика и подвела к Алексею.

— Вот он вам покажет, а я за него у станка постою. Разреши, бригадир?

Бригадир согласился.

Шурка тревожно посмотрела на Алексея. Тот развел руками.

— Пойдем, Шура.

Паренек, который провожал их, оказался очень вежливым. При посадке в трамвай он пропустил вперед Шурку и Алексея. Потом его оттерли, и, когда трамвай тронулся, паренек остался на остановке. Но ему было не больше пятнадцати лет, и это решило дело. Паренек побежал за трамваем и, догнав его, быстро вскочил на «колбасу».

Шурка и Алексей видели это с задней площадки. И пока они ехали, через стекло им улыбалось добродушное, перемазанное маслом лицо.

Шурка и Алексей смотрели на полуразрушенный войной город.

— Смотри,— говорит Алексей.— Вот там был театр. Я в нем раз десять бывал. Как приедем со школой, так в театр. А там, видишь, белое здание? За ним техникум — металлургический. Я хотел пойти в него, потом передумал. Пойду в строительный. А может быть, в другой какой. Я еще не решил.

Из-за стекла паренек прокричал им что-то. Заулыбался и показал знаками, что пора сходить.

Шурка и Алексей протиснулись к выходу.

В сопровождении парнишки-рабочего они поднимаются по лестнице института. На площадке их остановила пожилая женщина в синем халате.

— Тише! Вы куда? — спросила она шепотом.

— Мы к размещенным. Вот, товарищ с фронта!

— Туда через котельную надо идти, занимаются здесь... — сказала женщина. И действительно, из коридора сюда доносился мерный голос лектора.— А то подождите, через три минуты будет звонок.

В физкультурном зале института стояли кровати

Мальчишка вопросительно посмотрел на Алексея.

— Подождем,— согласился Алексей.

Мальчишка кивнул.

На цыпочках они пошли по коридору.

Там, где коридор поворачивал под прямым углом, виднелся кусок доски. Они подошли ближе и увидели лектора — небольшого седенького старичка в темном костюме и в валенках, несмотря на осеннее время. Слушатели сидели прямо на полу, но от этого лекция не переставала быть лекцией.

— Это физики-механики,— шепчет паренек.— Ихний институт разбомбили, так они тоже здесь занимаются.

Алексей приложил палец к губам.

Раздался звонок.

Студенты, поднявшись, толпой окружили преподавателя.

Алексей и Шурка тихо прошли мимо вслед за пареньком к массивным дверям и отворили их.

Это был физкультурный зал института со всеми его атрибутами: шведской стенкой, кольцами, свисающими с потолка, кóзлами, турником и т. д.

Как на вокзале, на полу и на койках, поставленных вдоль стены, сидели и лежали люди.

Кто занимался, разложив на кровати книги и тетради.

Кто варил на примусе, поставленном на табуретку, обед. Слышался тихий плач грудного ребенка.

И, несмотря на то что все были заняты своим делом, появление в общежитии Алексея не осталось незамеченным. Алексей остановился в дверях, и через несколько мгновений почти весь зал смотрел на него с надеждой и испугом. Это был солдат, чело-

век с фронта. Он мог быть чьим-то сыном, мог быть вестником радости или горя.

— Вы к кому?— спросила женщина, стоявшая ближе других.

— Мы к Павлову, к Василию Егоровичу.

— Это ко мне... Это от Сережи! — послышался из глубины старческий голос.

Алексей и Шурка увидели старика, который пытался подняться с кровати. Какая-то девочка бросилась к нему.

— Что вы, дедушка! Вам нельзя.

— Это от Сережи! Что с ним? — не слушая ее, повторял старик.

Алексей поспешил к его кровати.

— Не волнуйтесь! Все хорошо. Я от Сергея. Вот... Он прислал вам посылку.

Когда Алексей извлек из своего мешка посылку, все стоявшие вокруг ахнули от восхищения.

— Мыло! — радостно вскрикнула девочка.— Смотрите! Два куска!

Но старик, казалось, не понимал, что происходит.

— Он жив? — спрашивал он, глядя на Алексея.

— Конечно, жив! — закричала девочка и в доказательство вложила ему в руку посылку.

— Жив...— повторил старик, ощутив в руках мыло, и губы его задрожали. Прошло несколько мгновений, пока старик справился с этой дрожью.— Значит, жив...— повторил он с облегчением. — Спасибо! А это от него, значит, посылка...

— Дедушка, вы ложитесь. Вам же нельзя! — сказала девочка.

— Он не ранен? — спросил старик.

— Нет, совершенно здоров.

— Садитесь, пожалуйста. Расскажите, как он там...

Алексей растерянно посмотрел на Шурку. Он не знал, что говорить.

Шурка не могла ничего подсказать ему.

— Ну, воюет он, в общем, хорошо...— начал Алексей. —Даже можно сказать — отлично. Товарищи его уважают... за смелость. Он смелый человек. Командир так прямо и говорит: «Берите пример с Павлова — и боец стойкий и товарища не выдаст». У нас в полку его все любят...

— Да, да... Его и мальчишкой все любили,— подтвердил старик. Он посмотрел вокруг, делясь с присутствующими своим счастьем.— Анна Андреевна... Слышишь? Сын-то! — Он растроганно покачал головой.

Соседка закивала ему сквозь слезы.

— Садитесь. Выпейте чайку!— пригласила девочка, прибежав откуда-то с чайником.— Вы ведь с дороги.

— Нет, спасибо. Мы пойдем!

— Он на поезд опаздывает! — снова вставила Шурка.— Вы извините, пожалуйста. Ему очень-очень нужно ехать!

— Понимаю. Дело военное...— устало сказал старик. Он опять приподнялся.— Передайте Сереже, что я доволен им! Что живем мы хорошо.— Он повел рукой вокруг.— Об этом не говорите. Это все временно. Пусть он будет спокоен. Скажите еще... Лиза, жена его... работает. Шлет привет. Ждет.

Алексей видел, как трудно было старику произнести последние слова и как закусила губу девочка.

— Скажу,— пообещал Алексей.

Привокзальный парк. Алексей и Шурка снова идут по его пустынной аллее. Останавливаются у знакомой скамьи.

— Алеша...— говорит девушка и, вдруг положив голову ему на грудь, начинает горько плакать.

Алексей молча гладит ее голову.

Станция. Снова шум и суетня посадки. Алексей протискивается в вагон и тянет за собой Шурку.

Ей преграждает путь проводница.

— А вы куда? Вагон военный.

— Она со мной! — кричит со ступенек Алексей и тянет Шурку к себе.

— Жена, что ли?

— Да! — отвечает Алексей.

— Нет! — говорит одновременно с ним Шурка.

Проводница бесцеремонно отталкивает ее от вагона.

— Она со мной!

— Договорись сперва, а потом тащи.

— Не задерживай! — зашумел кто-то сзади.

Какой-то тучный военный оттеснил Алексея в вагон. Кто-то полез вслед за ним, волоча за собой объемистые чемоданы. Какая-то женщина пыталась втиснуться в вагон. Проводница не пускала и ее.

Шурка умоляющим взглядом смотрела на проводницу. Но занятая своим нелегким делом проводница не замечала этого взгляда.

Алексей рванулся к выходу. Спрыгнул с подножки.

— Что ж ты, трудно тебе было сказать! —упрекает он девушку.

Шурка виновато улыбнулась.

— И правда глупо. Я совсем растерялась. Алеша! — вдруг горячо заговорила она.— Поезжай один. И так ты еще полдня потерял! А я доберусь — здесь близко. Поезжай, Алеша, милый! Поезжай!

— Постой, Шура...— прервал ее Алексей, соображая что-то. Вдруг он улыбнулся.

— Ты знаешь, что такое маскировка номер три? — весело спросил он.

— Номер три? — удивилась Шурка.— Не знаю.

— Сейчас узнаешь!

Алексей решительно снимает с себя скатку и, развернув ее, отдает Шурке шинель.

— Надевай!

— Зачем?

— Надевай быстро! Теперь пилотку. Пошли!

Девушка, одетая в шинель Алексея, выглядела очень беспомощно. Путаясь в полах, она побежала за ним к другому вагону, с большим открытым тамбуром.

Пробиваясь к двери, они потеряли друг друга.

На ступеньках вагона она обернулась, ища глазами Алексея.

— Не задерживайте! — сказала ей проводница.

— Что? — Девушка испуганно посмотрела на нее.

— Не задерживайте, проходите в вагон!

Подоспевший Алексей вклинился между Шуркой и проводницей. Сунул в руки проводнице свой билет. Полез в вагон. Он уже был в тамбуре, а девушка все еще топталась на ступеньках.

— Ну чего же ты? — с досадой позвал он, протягивая к ней руку.

— На шинель наступили! Не могу вытащить,— сказала она жалобно.

Протолкавшись к девушке, Алексей помог ей освободить шинель, и они вместе вошли в тамбур.

— Вот здорово! — радостно говорит Шурка.— А похожа я на военную? Да?

— Похожа,— улыбнулся Алексей.— Никто даже не заметил.

— И билет никто не спросил.

Вокруг шумели, толкались пассажиры.

Шурка сняла с себя пилотку и надела на голову Алексею. Шинель в этой тесноте снять было невозможно.

— Ну вот, скоро ты будешь на месте,— улыбнулся Алексей.

— На месте...— грустно повторила она и вздохнула.

Он заметил эту грусть и стал тоже серьезным.

— Ничего! — сказал он бодрым голосом и постарался улыбнуться.— Все, я думаю, будет хорошо. Ты не волнуйся за него. Поправится.

Она грустно улыбнулась, покачала головой.

— Знаешь, Алеша, я никогда не встречала такого парня, как ты.

И вот они снова в пути. Открытый тамбур вагона, каких теперь уже не делают и какие были редки даже в войну, набит до отказа пассажирами. Шум колес. Ветер. Давка. Их прижали друг к другу. Они пробуют говорить, но шум забивает голоса.

Они взволнованы близостью. То рука коснется руки, то Шурка спрячет от ветра свою голову на его плече. Они вместе. И от этого исчезают и шум, и толкотня, и споры пассажиров...

Ветер проносит мимо них клубы паровозного дыма, и кажется, что это облака проносятся мимо них. Исчезает и перестает существовать все... Существуют глаза, которые смотрят в глаза... Существуют ее губы, ее шея, ее развевающиеся от ветра волосы...

Их взгляды говорят. Что говорят! Они поют... Поют древнюю и вечно новую песню, прозванную людьми Песней песней.

Но вот в мелодию этой песни врывается далекий паровозный гудок, потом скрип тормозов, и песня заглушается шумами прозаической жизни.

...Они уже на земле. У Алексея на руке — его шинель. Они стоят на перроне возле вагона. Прощаются.

— Вот и все, Алеша,— говорит она.

— Да... Не забывайте меня, Шура.

— Не забуду.

И они смотрят прощальным взглядом друг на друга.

— Алеша!..

— Что?

— Знаете что? Только вы не сердитесь. Я ведь вас обманула.

— Как — обманула?

— Никакого у меня жениха нет. И вообще никого-никого. Я к тетке еду.—Она подняла на него глаза.— Не сердитесь, Алеша. — Я глупая, правда?

Он смотрит на нее, но не совсем понимает, о чем она говорит.

— Но... зачем ты?..— спрашивает он.

— Я боялась тебя, — говорит она, опустив голову.

— А теперь?

Она смотрит ему в лицо и отрицательно качает головой.

Паровозный свисток и лязганье вагонов прерывают их молчание. Они оба вздрогнули, очнулись... Шурка побежала за тронувшимся вагоном.

— Скорей! Скорей, Алеша! Уйдет!

Она, суетясь, на ходу подталкивала его в спину, помогая втиснуться в переполненный тамбур.

Дальше Алексею предстояло ехать одному

Кто-то смеялся, кто-то кричал провожающим последние ненужные слова, кто-то размахивал руками.

Пожилые муж и жена наблюдали, как Шурка прощалась с Алексеем.

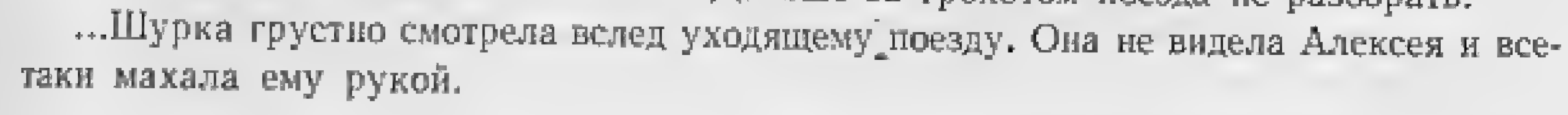
Алексей повернулся и закричал:

— Шура! Шура! Пиши... Сосновка!..

Шурка тоже что-то кричала и показывала жестами, что не расслышала его слов.

— Сосновка!.. Полевая почта...— Дальше за грохотом поезда не разобрать.

...Шурка грустно смотрела вслед уходящему поезду. Она не видела Алексея и все-таки махала ему рукой.



Мчится поезд. Стоя между переругивающимися супругами, смотрит назад Алексей.

Вот уже не видно станции.

— Я ждала,— говорит мужу жена.

— «Ждала»! Дело надо делать, а не ждать.

— Я так волновалась!

— Подумаешь, гимназистка — «волновалась»!

Грохот встречного поезда заглушает этот спор. Алексей смотрит, как быстро удаляется от их состава встречный. Он уходит к Шурке.

Дробно перестукивают колеса.

А вверху — птица. Она делает круг в небе и быстро летит прочь. Она летит к Шурке.

Стучат колеса, грохочет поезд.

А перед глазами Алексея — Шурка.

...Вот она моет под колонкой свои стройные ноги...

...Вот она угощает его бутербродами...

...Вот она смотрит на него, прощаясь на станции. И теперь она говорит ему: «Алеша, ведь когда я сказала тебе, что у меня никого нет,— это я тебе призналась в любви... А почему ты мне ничего не ответил, Алеша?»

...Алексей поворачивается и, расталкивая пассажиров, пробирается к выходу. Вот он уже на подножке.

Кто-то схватил его за гимнастерку. Он с силой рванулся, бросил вещи и сам кинулся вниз.

Крик женщины.

Удар о землю. Алексей покатился по откосу.

Смотрят с поезда пассажиры.

Он быстро поднимается на ноги, хватает вещи и бежит в сторону станции.

Смотрит пожилая женщина. Она грустно улыбается.

— Любит,— вздохнув, говорит она.

Смотрит прозаический ее супруг и коротко резюмирует:

— Дурак.

...Алексей бежит по дороге... едет в какой-то машине, прыгает с нее на ходу... Снова бежит по путям, через рельсы.

...Он на станции. Мечется среди толпы, ходит по залам, смотрит у кассы, но Шурки нигде нет.

— Бабуся! Не видели девушку в синей кофточке?

— Нет, сынок.

...У регулировочного пункта на шоссейной дороге люди с мешками, чемоданами, детьми усаживаются в кузов большого грузовика. Суетятся люди. Среди них—Алексей. Он ищет свою Шурку, но ее нет.

— Товарищ регулировщик, вы не видали тут девушку в синей кофточке?

— А шут ее знает! Стар я за девочками смотреть.

...Вечереет. Так и не найдя Шурки, Алексей возвращается на станцию. Только сейчас он оценил свою потерю. Он медленно идет через суетящуюся толпу.

Алексей—в поезде, один, без Шурки.

Сидит задумавшись, прислушивается к мерному стуку колес. За окном грустные вечерние сумерки. В тесном купе притихли пассажиры. Может быть, сумерки действуют так на людей, может быть, перестук колес. Даже дети притихли. Только редкий вздох нарушает молчание.

Напротив Алексея сидит черноокая дивчина в цветастом платке. Рядом с ним, опершись на суковатую палку, склонив красивую седую голову, сидит старик. В его лице с небольшими умными глазами, в плотно сжатых губах, во всем его облике — мудрое мужское раздумье.

Черноглазая девушка смотрит на Алексея и вдруг спрашивает на певучем украинском языке:

— А вы, товарищ, далеко йидэтэ?

— В Сосновку,— отвечает Алексей,— тут совсем близко. Скоро будет мост, а там — километров десять.

— А мы з Украины,— говорит девушка.

Алексей смотрит на нее, на старика, на пригорюнившуюся старую женщину. Ему понятна их грусть, и он сочувственно кивает девушке, как бы говоря: «Да, понимаю. Далеко вас занесла война».

— Ох-хо-хо! — вздохнула старая женщина.— Летим, як птицы в осени, сами не знаем куда.

Старик сделал нетерпеливое движение.

— Пустые слова,— сказал он, не меняя позы. — На Урал йидэмо. Там наш завод... Сыны наши,— добавил он твердо.

Женщина замолчала.

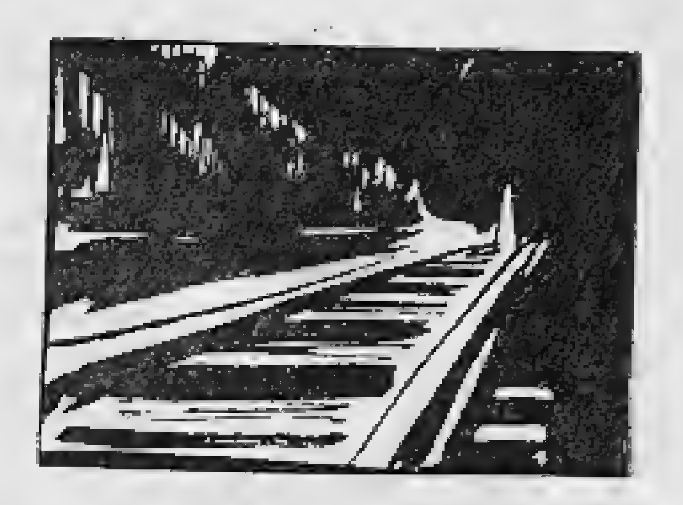
Перестукивали колеса. Тихо поскрипывали переборки. Среди этих привычных шумов послышался какой-то тревожный отдаленный гул.

— Что это? — спросила девушка.

Гул повторился.

Все почему-то посмотрели вверх и в окно.

Побледнела женщина, держащая на руках спящего младенца. Все прислушались. Было тихо. Постепенно все успокоились.



Прожектор осветил пути

Алексей вынул кисет с табаком. Закуривая, предложил старику:

— Угощайтесь.

— Спасибо,— вежливо, с достоинством поблагодарил тот. И, взяв из кисета махорки, признался с доброй улыбкой, с украинским акцентом выговаривая русские слова:

— Откровенно признаться, соскучился по табачку.

Закурили.

— А сами ж вы с каких мест? — спросил старик.

— Здешний я. В Сосновке родился. Выдался случай мать повидать.

— Домой, значит?

— Да.

— Надолго?

Алексей грустно улыбнулся.

— Было время, а теперь... на рассвете поеду обратно.

— Ох, лыхо-лыхо! — сочувственно вздохнула женщина.

Старик покосился на нее. Сказал Алексею:

— Целую ночь в родном доме... То великое счастье!

— А потом на фронт? — спросила дивчина.

— Да.

— И девушка ж у вас есть?

Алексей помолчал.

— Есть... Только она не в Сосновке... Потерял я ее, — признался он и тотчас же горячо добавил: — Но я ее все равно разыщу! Всю землю переверну, а ее разыщу!

Старик улыбнулся.

— Правильно, хлопче, любовь того стоит... У тебя есть специальность?

— Еще нет... Приду домой—буду учиться. А пока одна специальность — солдат.

— Солдат не специальность, сынку, солдат — это должность на земле, — сказал старик и задумался.

Быстро шел поезд. Стучали колеса. За окном в сумерках проплывала земля, мелькали телеграфные столбы.

Алексей волновался.

— Скоро мой дом,— сказал он, вздохнув.

— А наши хаты все дальше и дальше...— как эхо ответил ему голос женщины.

Раздались протяжные гудки — один, другой.

Вагон вздрогнул. Заскрежетали тормоза. Алексей бросился к окну, но там ничего не было видно.

На пути, освещенный неровным пламенем костра, стоит человек. В его поднятой руке горит, наподобие факела, вынутая из костра головня.

Поезд тормозит и останавливается. Со ступенек вагона соскакивают люди и бегут вперед. Человек опускает руку с факелом и, пошатнувшись, садится на землю.

Зажегся и тотчас же потух мощный паровозный прожектор, вырвав на мгновение из темноты изогнутые, порванные фермы разрушенного моста.

Несколько человек нагнулись над сидящим. Он что-то сказал им, и они бросились тушить костер, тревожно поглядывая в темное небо. Человека подняли и понесли в вагон. Он был ранен и тихо стонал.

Алексей с тоской посмотрел вдаль, за мерцающую в темноте реку. Там лежало его село. Он оглянулся. У паровоза суетились люди. Алексей подумал и, решившись, побежал к реке.

...Обломки нескольких бревен служат ему плотом. Доска — веслом. Он уверенно гребет ею, отдаляясь от берега. Плещется под плотом вода.

Вот и середина реки. Гребет Алексей.

Со стороны эшелона до него доносятся тревожные крики. Он перестает грести, прислушивается и с тревогой смотрит вверх. Оттуда слышится неровный зловещий гул.

Алексей взмахивает веслом и начинает грести быстрее. Страшный, выворачивающий душу вой разрывает тишину, и затем взрывы — один, другой, третий...

Алексей обернулся. В вспышках взрыва метались фигурки людей.

Эшелон полыхнул пламенем. Огненные блики змеями заходили по реке...

— Гады! — задыхаясь, закричал Алексей в темное небо.— Гады! Гады!

Схватив доску, он стал лихорадочно грести назад, туда, где, заглушая вопли людей, рвались бомбы. Он был солдат, а там погибали люди.

...Он причалил к берегу. Бросился в гущу разрывов и стонов.

...Он метался среди пожарища.

...Вместе с другими отталкивал от состава горящие вагоны.

...Вытаскивал из-под обломков раненых.

...Он перевязывал.

...Успокаивал.

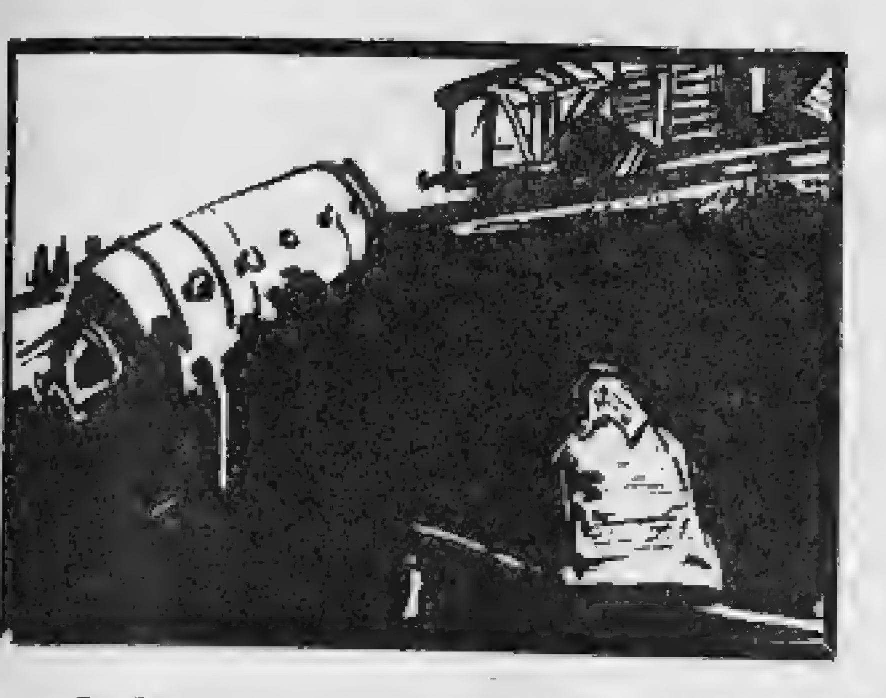
...Он выносил из огня людей.

Так среди взрывов и стонов, смерти и человеческого горя прошла эта ночь...

Вот и заря. Светлеет небо. Тишина. Еле заметный ветерок чуть шевелит листья на деревьях. Тихо и торжественно несет свои воды река. И только фермы моста, вырванные из живого тела земли, разрушенный эшелон и догорающие вагоны напоминают о трагедии ночи.

Сидят и стоят над убитыми живые. Не голосят, не причитают. Нет больше ни сил, ни слез.

Спят и вздрагивают во сне уснувшие под утро дети.



Разбитые вагоны напоминали о трагедии ночи

Машина догнала Алексея

А на руках молодой матери шевелится уцелевший комочек жизни. Он не спит, он деловито и жадно сосет обнаженную грудь.

Жизнь продолжается. Светлеет небо.

Утомленный, сидит на бревне Алексей. Лицо его перемазано. Рука в крови. Рассвет—кончился его отпуск. Он устало достает из кармана кисет, шарит в нем. Кисет пуст. Кончился табак.

С прибывшего эшелона спешат к месту происшествия люди.

...Санитары перевязывают раненых. Уносят их к эшелону на носилках. Алексей все еще сидит на том же месте. Ему вместе с этим эшелоном в обратный путь.

— А ну, посторонись, солдат, не мешай... —говорит ему какой-то санитар. Алексей встает, уступая дорогу носилкам, отходит в сторону.

Но и здесь он мешает озабоченным, делающим свое дело людям.

— Ну, чего стал? Посторонись!

Алексей послушно отходит в сторону. Мимо него гурьбой, почему-то очень торопясь, бегут к вагонам измученные страшной ночью люди, волоча за руки сонных, перепуганных детей.

Недалеко от Алексея большая группа пассажиров осаждает человека в шинели без погон. Все говорят наперебой:

— Товарищ, а меня почему?

— Товарищ начальник, как же мы? Мы не можем здесь оставаться!

— Товарищи! Я уже говорил... Сейчас повезем только раненых и пострадавших женщин и детей. Все остальные останутся здесь и будут ждать возвращения эшелона. Он возвратится ровно через два часа!

Алексей быстро повернулся к говорившему и как бы очнулся от сна.

— Два часа! — слабо вскрикнул он и бегом бросился к реке.

...Вот он нетерпеливо прыгает с плота в воду и взбирается на крутой берег.

...Задыхаясь, подбегает к шоссе. Поднимает вверх обе руки.

Мимо него с шумом проносятся машины.

Алексей выбегает на середину шоссе.

Очередная машина с визгом останавливается перед его грудью.

— Ты что, очумел?! — высунувшись, кричит солдат-шофер.— Жизнь надоела?

Алексей прыгает на подножку.

— Друг! Подбрось до Сосновки, тут всего десяток километров в сторону.

— Не могу! — кричит шофер.

— Ты пойми! Я с фронта! Мне сейчас же обратно! Только обниму мать, и все!

— А мне за тебя на «губу»?! Слазь!

— Черт с тобой, шкура! — зло крикнул Алексей, соскочил с подножки и побежал по целине.

Шофер посмотрел ему вслед и поехал своей дорогой.

Бежит Алексей.

Вдруг машина остановилась, постояла и, круто развернувшись, поехала вслед за ним по целине. Раскачиваясь и подпрыгивая на кочках, она догнала Алексея и некоторое время ехала с ним рядом. Шофер переругивался на ходу с Алексеем. Потом Алексей забрался в кузов, и машина понеслась вперед по проселочной дороге, веером подымая в лужах воду.

...За холмом показались крыши деревни.

...Вот и Сосновка.

На краю села, у амбара, работают женщины. Увидев машину, они прекращают работу, всматриваются.

— Никак наш, сосновский...

— Эй, Груня, не твой ли?

Машина пролетает мимо.

— Не мой...— грустно отвечает женщина.

— Бабы, да это ж Катеринин Алешка!

— И правда он!

— А Катерина-то в поле!

Засуетились женщины, и какая-то молодайка, кинув лопату, побежала по дороге, уходящей в поля.

А машина въезжает в село. Тормозит у дома. Алексей подбегает к дверям. Но они заперты на замок. Алексей бросился к соседнему дому. Стучит в дверь и, не дождавшись ответа, входит. В полутемных сенях он сталкивается с молоденькой девушкой, которая молча пятится назад, в светлую горницу. Алексей идет за ней.

— Приехали, Алексей Николаевич...— говорит она тихо.

— Зойка? Да тебя и не узнать!

Она потупилась в смущении.

— Мать моя где, не знаешь?

— Она в поле, картошку убирает. Вы садитесь пока... Отдохните с дороги, чайку попейте. Тетя Катя придет,— говорит девушка обрадованно и смущенно.

— Что ты! Я ведь сейчас уезжаю!

— Как—сейчас?!

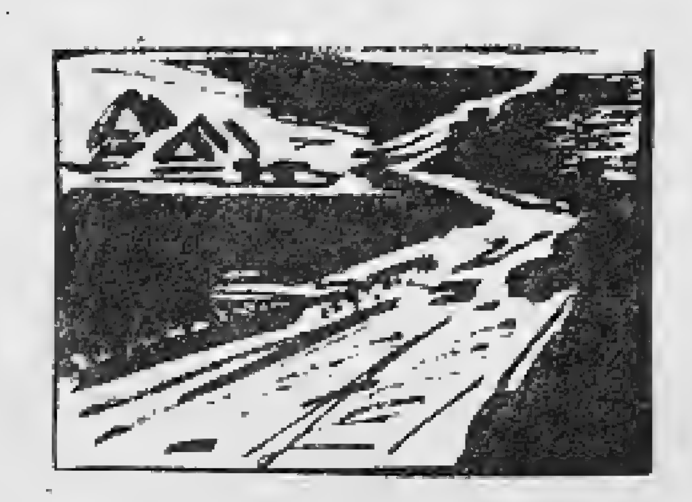
— Сейчас... Сию минуту!

Девушка удивленно смотрит на Алексея.

— А как же тетя Катя?

Через поле к селу бежит тетя Катя. Она бежит через кустарники, по пахоте, перепрыгивает через канавы, не замечая усталости, не чувствуя возраста.

Лицо ее взволнованно и прекрасно... Она бежит к сыну.



Машина скрылась за далеким бугром

А сын в это время сбегает со ступенек соседского крыльца подходит к машине

— Нету ее... Поедем в поле.

— Не могу,— тихо отвечает шофер.

— Мы назад не будем возвращаться.

— Она здесь недалеко! — уговаривает шофера девушка.

— Не миновать мне «губы»! — махнул рукой шофер.— Ладно!

Девушка не сводит глаз с Алексея. Машина трогается.

...В это время с другого конца деревни вбегает мать. Грустно смотрит девушка вслед уходящей машине и вдруг замечает бегущую женщину.

— Стойте! — кричит она и бросается вслед за машиной.

Алексей замечает девушку. Она показывает рукой в сторону матери. Он хватает шофера за руку. Машина тормозит. Алексей на ходу соскакивает и бежит по длинной прямой деревенской улице навстречу матери.

Бегут навстречу мать и сын. Посреди деревни они встречаются.

Объятия. Они стоят так, задыхаясь от бега, счастья и волнения, не в силах вымолвить слово.

И сразу невесть откуда появляются односельчане. Они кольцом сходятся вокруг. Кое-кто из женщин утирает слезы. Другие приветствуют Алексея, засыпают его вопросами:

— С приездом!

— А Ивана на фронте не видел?

— Здравствуйте, Алеша!

— Насчет конца войны там не слышно?

Мать суетится около сына. Стремится оградить его от вопросов.

— Приехал... Сыночек мой! Порадовал мать,— говорит она, утирая слезы.— А я-то ждала... Все думала, гадала...

— Как вы живете, мама?

— Как живу? Как все живут... Войну переживаю. Работа тяжелая, а мужиков нет. Все бабы, все бабы... Погляди-ка, вон они все. Ну что вы пристали к человеку? С дороги он! Пойдем в избу, Алеша. Поешь, отдохнешь с дороги. Пойдем! — Она, суетясь, забегает вперед, чтобы вести его в дом.

— Вы погодите, мама. Не надо... Я тороплюсь.

— Куда торопишься?

— Дальше ехать. Я ведь проездом. Только на минуту.

— Как же, сыночек... Не пойму я.

— Я должен ехать. Сейчас. Давайте лучше поговорим.

Все сразу притихли.

Мать, поняв наконец страшный для нее смысл этих слов, подходит к сыну и останавливается около него.

Долгая пауза.

Она смотрит ему в лицо и молчит.

Он тоже молчит.

Вокруг застыли односельчане.

Доносится протяжный сигнал машины. Алексей вздыхает. Достает из мешка свой подарок, отдает матери.

— Крышу хотел починить...

Мать кивает, в глазах ее появляются слезы.

— Вырос-то как... Похудел.— Она ласково проводит рукой по его голове.

— Это с дороги. А вы, мама, не болеете?

— Нет,— улыбается она.— Некогда нынче болеть.

Снова сигнал машины.

— Мне пора, мама...— Алексей обнимает мать.

Она вцепилась в него, как будто хочет удержать. Плачет.

— Алеша, сынок... Алешенька!

— Простите, мама,— говорит он вдруг.

— За что же, Алеша?

— Простите, мама...— повторяет он и прячет на ее груди голову.

— Что ты?! Алеша, сынок! Ты не думай... Я все выдюжу, все перенесу, а тебя дождусь! Отца не дождалась, а тебя дождусь!

Сигнал повторяется настойчиво и тревожно. Алексей осторожно разнимает руки матери и идет сквозь толпу.

— Ивана... Ивана на фронте не встречал? — снова спрашивает голос.

Гудит машина.

Алексей еще раз целует мать и, рассеянно пожав несколько протянутых рук, бегом бросается к машине.

...Машина трогается.

— Я вернусь, мама! — кричит Алексей.

Односельчане машут ему вслед. Полными слез глазами, не в силах поднять ослабевшие руки, смотрит мать.

А машина уходит все дальше и дальше.

— ВОТ И ВСЕ, ЧТО МЫ ХОТЕЛИ РАССКАЗАТЬ О НАШЕМ ДРУГЕ АЛЕШЕ СКВОРЦОВЕ, — говорит диктор, пока машина скрывается за далеким бугром. — ОН МОГ БЫ СТАТЬ ХОРОШИМ ОТЦОМ И ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫМ ГРАЖДАНИНОМ. ОН МОГ БЫ СТАТЬ РАБОЧИМ, ИНЖЕНЕРОМ, УЧЕНЫМ. ОН МОГ БЫ ВЫРАЩИВАТЬ ХЛЕБ И УКРАШАТЬ ЗЕМЛЮ САДАМИ. НО ОН УСПЕЛ СТАТЬ ТОЛЬКО СОЛДАТОМ. ИМ ОН И ОСТАНЕТСЯ В НАШЕЙ ПАМЯТИ НАВЕЧНО.

Сценарий иллюстрирован эскизами художника Б. Немечека к фильму, над которым работает режиссер Г. Чухрай.

С. Кузнецов

Директор студии «Диафильм»

Миллионы диафильмов

Широкое распространение в школах, учебных заведениях, клубах, семьях получили диафильмы.

Диафильм является отличным средством наглядной агитации и пропаганды. О его популярности можно судить хотя бы по тому, что московская студия «Диафильм» выпустила с 1930 года (год основания) 73 миллиона цветных и черно-белых лент.

Начав выпуск диафильмов с 75 названий общим тиражом 225 тысяч копий в год, студия увеличила ежегодный выпуск до 10 миллионов копий при 500 названиях. Но даже и теперь студия далеко не удовлетворяет все возрастающие запросы зрителей.

По оперативности, по возможности очень быстро откликаться на все важнейшие события в жизни нашей страны и за рубежом диафильмы можно сравнить только с кинохроникой и газетой.

Тематика диафильмов очень разнообразна. Студия выпустила диафильмы, посвященные славным датам истории нашего государства, запуску спутников, многим достижениям промышленности и сельского хозяйства, произведениям литературы и искусства.

Особенно много внимания студия уделяет диафильмам, посвященным новой семилетке, пропаганде контрольных цифр развития народного хозяйства СССР на 1959—1965 гг. Уже выпущены диафильмы «Великий план», «Колхоз «Россия», «Из школы на ферму».

Тематический план студии предусматривает на 1959 год выпуск 430 новых названий (в том числе 150— по заказу различных учреждений).

Около половины выпускаемых диафильмов составляют детские и учебно-школьные ленты. Другая часть посвящена разным общественно-политическим, научно-техническим, сельскохозяйственным темам, а также литературе, искусству, физкультуре и спорту.

Значительную помощь оказывают диафильмы средней школе в перестройке системы преподавания. Кроме лент обычной учебно-школьной тематики запланированы фильмы, которые помогут школьникам освоить ту или иную профессию и будут содействовать их эстетическому воспитанию.

Ряд диафильмов посвящен лучшим представителям отечественного и зарубежного искусства.

Впервые в тематический план студии включен важный раздел — диафильмы для зарубежных стран. Некоторые из них мы предполагаем создать совместно с работниками стран социалистического лагеря. Кроме того, намечен обмен негативными фондами с другими странами.

В нашей работе есть свои специфические проблемы, которые, к сожалению, почти не затрагиваются критикой. Дело, разумеется, не в обиде работников студии на печать за несправедливое пренебрежение, а в том, что квалифицированный анализ удач и промахов в нашей работе способствовал бы повышению идейного и эстетического уровня диафильмов.

„Великим почином" назвал В. И. Ленин коммунистические [суб]ботники. Их застрельщиками часто бывали комсомольцы.

КАДРЫ ИЗ ДИАФИЛЬМА «ОРДЕНА КОМСОМОЛА»

Партия и комсомол призвали молодёжь помочь стране освоить целинные и залежные земли. И опять, как в бо[е]вые годы пятилеток и войны, райкомы комсомола выдавали путёвки — в этот раз на целину.

Р. Григорьев

Фильмы борются!

О ТВОРЧЕСТВЕ А. и Э. ТОРНДАЙКОВ

Мы познакомились впервые с творчеством Аннели и Эндрью Торндайков, да и с ними самими, несколько лет назад в просмотровом зале Центральной студии документальных фильмов в Москве. Их фильм «Это не должно повториться» тогда еще не обошел экраны многих стран мира, потрясая сердца и будоража мысли миллионов людей, он еще рождался в творческих муках, в радости поисков и открытий. И вот именно в этот период идейного и художественного конструирования фильма Торндайки приехали из Германской Демократической Республики, из Берлина, к нам в Москву, чтобы услышать мнение друзей. В просмотровом зале, как это было вчера и будет завтра с работами наших товарищей, нас самих, мы долго обсуждали «немой вариант». И было радостно, что завязывается сердечная дружба с талантливыми мастерами немецкого демократического киноискусства и что дружба эта начинается не в овациях премьеры, а в рабочих буднях, в творческой лаборатории, которую перед нами щедро открыли большие и своеобразные художники.

Из года в год крепла наша дружба, и вот недавно мы увидели фильмы «Операция «Тевтонский меч» и «Отпуск на Зильте», в которых искусство Аннели и Эндрью Торндайков находит новое развитие, достигает большой идейной остроты и профессионального совершенства.

Творчество Торндайков питается их любовью к своей родине, демократической Германии, строящей новую жизнь, их глубокой и прочной верой в идеи социализма и страстной ненавистью к фашизму, их преданностью делу прогресса и мира. Аннели и Эндрью Торндайки прежде всего верные дочь и сын своего народа, живущие его чаяниями, делящие с ним его радости и печали, активно борющиеся за его устремления.

Волнующей силой любви к родине наполнены эпизоды фильма «Это не должно повториться». Вот приходит к власти фашизм, озверело бесчинствуют гитлеровцы, все новые узники появляются в тюрьмах. Стучат колеса вагона, заполненного людьми в полосатой одежде. «По тысячам дорог, по всей Германии потянулись тюремные решетки». Мелькают за решеткой родные поля, долины, леса, селения, города. «Сколько смертей ожидает вас, живущие здесь?!»—горестно вопрошают Торндайки, а колеса вагона стучат, и мелькают картины любимой земли...

«О Германия! Страна моя! Дважды покрытая ранами, усеянная мертвецами, в муках вновь воскресшая! Теперь в тебе царит мир...»—продолжают Торндайки, обращаясь к родной стране. Возникает обложка школьного учебника. И звучит нежный, бесконечно волнующий сердце голосок ребенка: «Германия—наша родина. Все работают для того, чтобы она стала прекрасной страной. В глубокие шахты спускаются горняки и добывают из земли уголь и железную руду... На просторах полей крестьяне сеют и жнут...». И в этом трепетном детском голосе нам как бы слышится мужественный голос художников-патриотов, голос Торндайков, которые, как и все лучшие их соотечественники, работают для того, чтобы Германия «стала прекрасной страной».

Этому посвящены все фильмы, все творчество, вся жизнь Аннели и Эндрью Торндайков. А жизнь ими прожита яркая, интересная и нелегкая.

КИНОРЕЖИССЕРЫ АННЕЛИ И ЭНДРЬЮ ТОРНДАЙКИ В МОСКВЕ

Работая над этой статьей, я попросил Торндайков описать основные этапы их биографии. Вот что они рассказали:

Несмотря на английскую фамилию, А. и Э. Торндайки — коренные немцы. Аннели (ей сейчас 33 года) родилась на севере Германии в семье рабочего, Эндрью (ему исполнилось 49 лет) — в Берлине в семье коммерсанта. Сознательная жизнь Аннели началась, собственно, в мае 1945 года, когда советский комендант города Пенелина (провинция Мекленбург) предложил ей открыть в городе школу. Аннели тогда не было еще двадцати лет, и только в конце 1944 года она сдала экзамен на звание учителя. В сентябре 1945 года школа открыла свои двери для нескольких сот детей. Единственным руководителем и учителем на первых порах была Аннели. Позднее она стала руководителем отдела народного образования округа, вела большую общественную работу, вступила в СЕПГ. Она основала первую школу-интернат. В мае 1950 года в Пенелин приехал Эндрью, чтобы снять для фильма эту образцовую школу. Так Эндрью и Аннели познакомились, затем вскоре поженились и с 1953 года стали совместно работать в кино.

Эндрью в юношеские годы пришлось испытать все тяготы периода кризиса и безработицы. Тогда, в 30-х годах, он еще не сделал правильного политического вывода из своего жизненного опыта. Идя тернистым путем жестокой борьбы за существование, он пытался найти «индивидуальный выход» из всех бед. Позднее Эндрью познал не только ужасы войны, но и застенок гестапо, так как пытался уклониться от службы в гитлеровской армии. Дальше — фронт, плен... По словам Эндрью, в его судьбе серьезную роль сыграл комендант советского лагеря для военнопленных, отнесшийся к нему с большим участием.

В плену, как говорит Эндрью Торндайк, он и закончил первый курс своего университета жизни. На основе всего пережитого и осознанного он порвал со своим буржуазным прошлым. Он понял, что будущее человечества принадлежит социализму, людям труда.

В 1948 году Эндрью возвращается из плена в Германию, вступает в ряды СЕПГ. Он начинает работать на студии ДЕФА режиссером документального кино.

●

Творчество Торндайков—это сплав кропотливого труда историков, изобретательства драматургов, острой мысли публицистов, тонкого, разящего мастерства памфлетистов и, наконец, высокого профессионализма кинорежиссеров. Из всего этого слагается то, что можно назвать художественным почерком Торндайков. И все это пронизано вдохновением художников, партийной страстностью идейных борцов.

А теперь давайте разберемся в каждой из составных частей этого сплава.

Кропотливый труд историков... Да, Торндайки настоящие, принципиально точные историки, тщательно изучающие и события, которые они изображают, и жизнь исторических личностей, которые действуют в их фильмах.

Фильм «Вильгельм Пик—жизнь нашего президента» — это фактически история рабочего движения Германии с 1915 по 1953 год.

«Это не должно повториться» — историческая кинохроника жизни Германии с 1896 года до наших дней. «Три поколения киноработников были очевидцами событий, происшедших за эти годы»,—сообщают вступительные титры фильма. В результате двухлетних поисков были найдены кинодокументы, представляющие большую ценность. Торндайки пересмотрели весь бывший киноархив третьего рейха—шесть миллионов метров пленки. Они побывали в фильмотеках и архивах Варшавы, Лондона, Парижа, Рима, Праги. Мы видели, как на протяжении многих дней они работали в отделе кинолетописи нашей студии, в Государственном архиве кинофотофонодокументов СССР. Они изучают события, пользуясь не только уже имеющимися изысканиями историков. Нет, они сами неустанно ищут, собирают материалы, кинокадры, фотографии, листы показаний, рукописи, чертежи, свидетельства живых людей... Все эти материалы и становятся содержанием их картин. Но все это не лежит на поверхности, в готовом виде. Торндайки сами открывают, сопоставляют все новые и новые факты, документы, которые нередко уже вслед за ними берут на вооружение историки и архивисты.

Но даже тогда, когда факт не нов, факт известен, надо много потрудиться, чтобы прояснить его окончательно, чтобы кинематографически «освоить» его и сделать достоянием масс. Было известно, например, что и в те годы, когда сапог гитлеровской армии топтал земли порабощенной Европы, когда фашистские палачи делали свое грязное дело, немецкие антифашисты вели подпольную борьбу против гитлеризма. Но только из фильма «Это не должно повториться» мы, да и не только мы, а, очевидно, и многие в самой Германии, узнали о размахе и героизме движения сопротивления фашизму, которое не угасало в Германии. Торндайки настойчиво, зернышко за зернышком искали, собирали фотографии героев, действовавших на авиационных предприятиях, на заводах боеприпасов, в типографиях, в министерствах, театрах, университетах... С волнением всматриваемся мы в их лица, слушаем фамилии: Бернгард Бестлайн, Рудольф Брайтшайд, Ханно Гюнтер, Элизабет и Курт Шумахер, брат и сестра Шелл... Они не увидели новой Германии. После войны были найдены картотеки со списками расстрелянных. Вот карточки. Каждая строка — человеческая жизнь. Все эти документы, брошенные на экран лучом проектора, смотришь с чувством большой благодарности Торндайкам, которые открыли неведомую нам страницу истории немецкого народа.

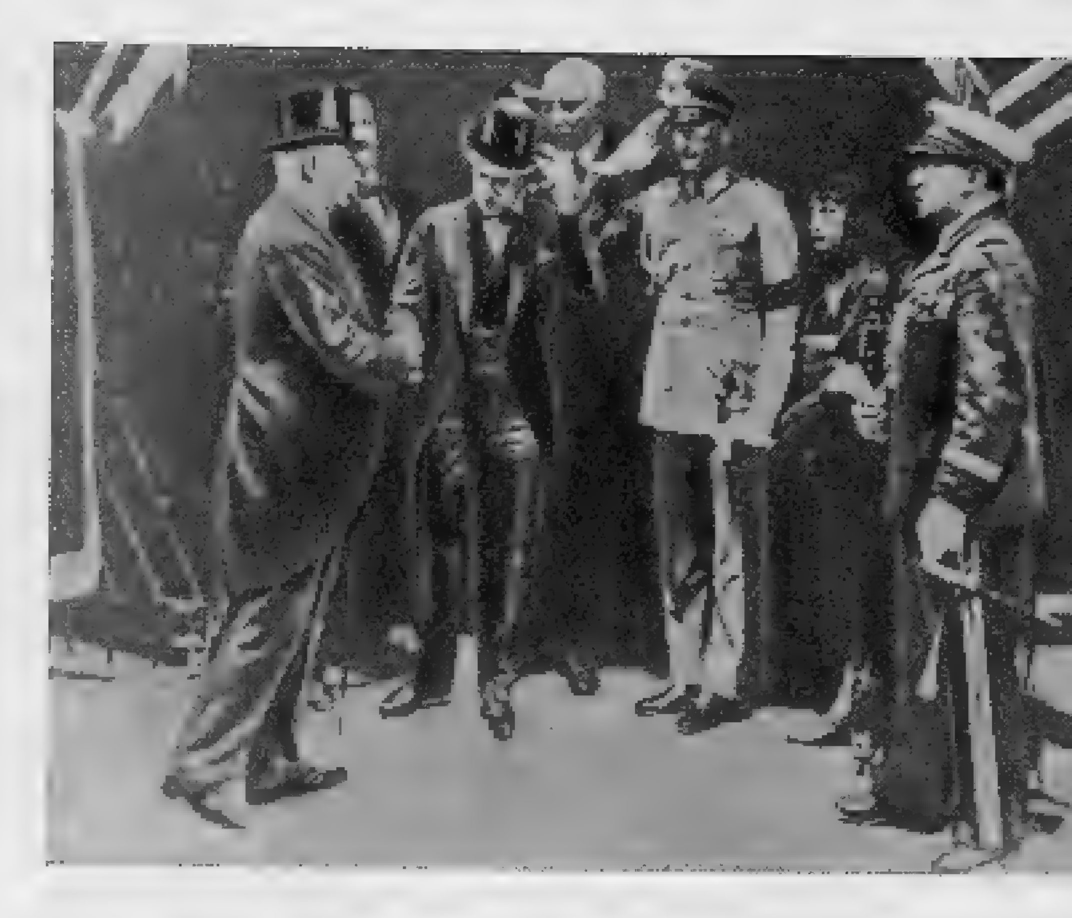
Особенно настойчивы Торндайки как историки в работе над фильмами из серии «Документы обвиняют...», «Операция «Тевтонский меч» и «Отпуск на Зильте»— это фильмы-памфлеты, биографии фашистских преступников—генералов Ганса Шпейделя и Рейнефарта, и вместе с тем чистейшие исторические фильмы. Именно потому, что они историчны, что каждый кадр в них предельно достоверен, они обладают огромной разоблачительной силой.

«Корреспондент — это глаз общественности»,— сказал в одном из своих выступлений М. И. Калинин. Такое определение можно отнести и к кинодокументалистам, кинохроникерам. Думается, что оно очень точно могло бы выразить и общественную роль творчества Торндайков. Да, Торндайки в своих, мы бы сказали, историко-разоблачительных фильмах — это зоркий глаз прогрессивной общественности мира.

От этого «глаза» не смог скрыться палач Рейнефарт, не в столь далекие времена эсэсовец номер 56634, группенфюрер СС и генерал-лейтенант полиции, занявший после войны «тихую и скромную» должность бургомистра маленького курортного городка на острове Зильте в Северном море. Этот «глаз» увидел всю преступную жизнь кровавого Ганса Шпейделя, соратника Гитлера, агента фашистской разведки, а ныне командующего сухопутными войсками НАТО в Центральной зоне Европы. Какую гигантскую работу, прежде всего по собиранию исторических документов, пришлось провести Торндайкам для того, чтобы проследить жизненный путь маленького помощника военного атташе при германском посольстве в Париже, организатора убийств министра иностранных дел Франции Луи Барту и короля Югославии Александра Первого, затем исполнителя дру-

гих многочисленных грязных поручений гитлеровских правителей Германии, властителя оккупированной Франции, инициатора тактики выжженной земли на востоке, а ныне правой руки Аденауэра по всем военным вопросам, генерала НАТО, командующего смертоносными ракетными базами и атомными пушками!

Торндайки рисуют «восхождение» Ганса Шпейделя, раскрывают его подлинное лицо при помощи фактов, только фактов. Вот секретное письмо имперского министра воздушного флота Германа Геринга «господину капитану доктору Шпейделю», приложение к нему — два приказа фюрера и рейхсканцлера об операции «Тевтонский меч»... А вот ответ Герингу: «...подготовка к операции «Тевтонский меч» уже заканчивается... мы решили провести операцию в Марселе. С глубоким уважением, ваш весьма покорный Ганс Шпейдель...». Вот план Марселя того времени... Вот подлинная кинохроника убийства Барту и Александра. Вот синхронно записанный рассказ бывшего руководителя III отдела гитлеровской контрразведки генерала Бамлера о шпионской работе Шпейделя, агента германской секретной службы. Вот донесения Шпейделя верховному командующему вермахта Кейтелю из Парижа: «За отчетный период были применены следующие меры наказания: 14 февраля 1942 года в Эльбефе, район А, расстреляно десять коммунистов и евреев, 21 февраля расстреляно двадцать пять коммунистов и евреев...». И так страница за страницей... Вот снятые немецкими военными операторами хроникальные кадры тех мест на советской земле, по которым проходили 5-й армейский корпус и 8-я армия, где был начальником генерального штаба Шпейдель: горящие города и деревни, рушащиеся корпуса заводов, трупы — тактика выжженной земли. Вот документы о предательской роли Шпейделя в «деле» Роммеля и других заговорщиков против Гитлера. Торндайки обстоятельно воссоздают и эту мало известную широкой общественности страницу истории, публикуют в фильме киносвидетельства многих людей, и в том числе сына фельдмаршала Роммеля... Они не успокаиваются, не устают в своих поисках фактов, документов, живых лиц. Когда рождался задуманный ими фильм «Отпуск на Зильте», они, узнав, что фашистский убийца Рейнефарт живет на острове Зильте, организовали поездку туда двух западногерманских операторов. Рейнефарт не понял, для какой цели



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ОПЕРАЦИЯ «ТЕВТОНСКИЙ МЕЧ»
Начало карьеры. Шпейдель — помощник военного атташе при германском посольстве в Париже. 1934 год

снимают его. Когда же догадался — сообщил боннским властям, и те арестовали операторов, продержали их пять месяцев в тюрьме.

Таков подлинно подвижнический труд Торндайков-историков.

●

Но весь собранный ими материал так бы и остался только достоянием истории, если бы не приходили в действие другие качества их творчества, и среди них такое, как изобретательство драматургов.

Никогда не позволяя себе нарушить принцип документальности*, пренебречь фактическим ходом событий, они умеют найти сюжетную конструкцию, помогающую орга-

* Правда, однажды, мне кажется, Торндайки-историки пошли по неправильному пути, инсценировав в фильме «Это не должно повториться» при помощи актера выступление Фридриха Энгельса. Мне непонятно, зачем это понадобилось. Ведь Торндайки могут мастерски «оживить» (об этом я буду говорить ниже) самый статичный документ. Разве нельзя было использовать подлинную фотографию Фридриха Энгельса? А ведь некоторые наивные зрители приняли актера за настоящего Энгельса. Так может быть подорвано доверие ко всем документам в фильме.

Я уверен, что это отступление от принципов документальной киноистории не было продиктовано необходимостью, и радостно, что оно не типично для Торндайков.

низовать все обилие фактов и материалов в стройное, увлекательно развивающееся кинопроизведение. В каждом их фильме много заранее сценарно продуманных, интересных приемов, столкновений, сопоставлений. Все это часто рождается, готовится параллельно с собиранием материалов, диктуя свои требования к монтажу, определяя необходимость дополнительной съемки отдельных эпизодов или поисков новых и новых документов.

Каждый фильм Торндайков — это сгусток подлинной жизни, это правда фактов, запечатленная на пленке в разных местах и в разные периоды жизни человечества. Таким образом, и драматургия Торндайков — это драматургия самой жизни, драматургия фактов, диктующая и свои приемы.

Как много сказано в фильме «Это не должно повториться» одним только приемом — троекратным появлением по ходу картины книги «Ежегодник миллионеров», в которой собраны портреты промышленных магнатов и банкиров Германии, сведения об их капиталах, предприятиях и доходах.

Восьмидесятые годы прошлого столетия. На экране — страницы книги, и вот рядом с кадрами нищей жизни тех, кто создает все богатства Германии, монтируются сытые, нагло-самодовольные лица тех, кто этими богатствами владеет...

Портрет Берты Крупп. Цифра: 187 миллионов. А затем кадры расшифровывают эту цифру: угольные шахты, металлургические заводы, судостроительные верфи, пушки... «Вот что значит 187 миллионов, вот что такое монополистический капитал».

Перелистываются страницы: стальной король Август Тиссен! Банкир Ганс фон Блейхредер! Крупный землевладелец князь Хенкель фон Доннер-Смарк! И другие... В их руках миллионы, и в их руках власть. Они все в союзе с кайзером...

Крутится кинолента, мелькают годы. В Германии — республика. Но во главе государства, на посту рейхспрезидента— генерал-фельдмаршал кайзера Пауль фон Гинденбург. Власть по-прежнему остается в руках старых хозяев. Возникают страницы уже знакомой книги. Крупп — все еще самый богатый человек... Знакомые лица, имена. Но появляются и новые. И среди них вот этот, сладко улыбающийся,— Аденауэр, советник по надзору многих банков и концернов, один из тех магнатов, которые владеют страной и ее экономикой.

И опять мчатся годы, наполненные событиями всемирно-исторического значения. Великую победу одержал советский народ. Пал гитлеризм. На одной части германской земли строится новая жизнь. А на другой?

Снова маршируют солдаты. Снова слышится «хайль!» Снова у власти гитлеровские генералы.

— Как это могло случиться?— спрашивают авторы фильма.

И отвечают: «Это могло случиться потому... (появляется знакомая книга) что хозяевами Западной Германии по-прежнему остаются... (вновь перелистываются страницы) промышленные магнаты и банкиры Альфред Крупп, Флик, Ройт... Появляются и новые лица — лица тех, к кому перешли миллионы по наследству от их отцов. На экране — галерея «хозяев» Западной Германии...

Лаконично раскрыт большой смысл, сделаны глубокие социальные обобщения благодаря искусно найденному сценарному приему. Подобных находок сценаристов, драматургов очень много и в фильмах «Операция «Тевтонский меч», «Отпуск на Зильте».

С большим драматургическим мастерством Торндайки развивают сюжет своих фильмов, знакомят зрителя со своими персонажами. Беря «быка за рога», они открывают фильм «Операция «Тевтонский меч» кинодокументами о похоронах Барту и югославского короля

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ОПЕРАЦИЯ «ТЕВТОНСКИЙ МЕЧ»
Александр Первый и Луи Барту—первые жертвы Шпейделя

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ОПЕРАЦИЯ «ТЕВТОНСКИЙ МЕЧ». Очередные жертвы Шпейделя

Александра. Траурная процессия в Белграде... Тогда еще никто не знал, что существовала операция «Тевтонский меч». «Но в нескольких шагах позади королевы шел человек, который не только знал об этом, но и хранил в своем сейфе имена всех сообщников и исполнителей убийства». Жирная стрелка указывает на одного из участников похоронной процессии. Это Герман Геринг. Так завязывается первый сюжетный узел картины, который затем приводит нас к Гансу Шпейделю, к моменту, когда «и этот гибкий господин вступает в действие фильма».

А с каким точным сценарным мастерством разработан показ того, как осуществлялась операция «Тевтонский меч», начиная от торжественного проезда Александра, его спутников и Барту по улицам Марселя вплоть до их последних минут! Мы слушаем и одновременно читаем донесение Ганса Шпейделя своему шефу Герману Герингу и, вовлеченные в драматизм готовящихся событий, с напряжением следим и за движением открытой автомашины, в которой следует Александр, и за движением мультистрелки, указывающей маршрут автомобиля...

Оригинальностью, продуманностью сценарного замысла отличается и построение фильма «Отпуск на Зильте». Его сюжетная острота основана на сочетании в одном лице идиллического бургомистра тихого курортного городка и матерого эсэсовца, гитлеровского карателя. Всем сюжетным ходом картины Торндайки раскрывают подлинное лицо господина Рейнефарта, живущего вдали от больших событий и как будто всеми забытого. «Незаслуженно забытого!»— как бы говорят Торндайки, и здесь проявляются такие стороны их таланта, как разящее мастерство памфлета и боевая публицистичность. Думается, что эти качества с ними разделяет и автор текста большинства их картин Гюнтер Рюккер — текста, всегда целеустремленного, выразительного, меткого.

«...Тот, кто ближе знаком с господином Рейнефартом, знает, что бургомистр Вестерланда несправедливо остается в тени,— иронически говорит диктор.—Стоит вспомнить, что господин Рейнефарт не всегда был бургомистром. Почти два десятилетия своей жизни он был эсэсовцем номер 56634...». И на изображение этакого доброго, милого бурго-

мистра, любующегося морским приливом, наплывает портрет палача, группенфюрера СС. Вот трупы, могилы и виселицы на земле, по которой проходил генерал-лейтенант полиции Рейнефарт со своими войсками. И снова дюны, тихие набережные на Зильте. И голос диктора: «В начале июля 1944 года во время школьных каникул вы, господин Рейнефарт, отправились с вашей семьей в отпуск в свой домик на Зильте... Это был приятный отпуск. Вы не впервые отдыхали здесь, на дюнах, в ожидании новых действий... Скоро, очень скоро в то же лето пробьет великий час для Рейнефарта. (Голос диктора становится все суровее.) «Это будет в Варшаве...».

Гитлеровцы—в Польше. Охота на людей. Расстрелы. Тысячи трупов. Кадры варшавского восстания. Против повстанцев — огонь орудий. Восстание подавлено. «Это и был великий час в жизни бургомистра Рейнефарта».

Тысячи расстрелянных, замученных...

«Варшава была усеяна немыми свидетелями великого часа бургомистра Рейнефарта...».

Слушая эти слова, глядя на кадры, запечатлевшие фашистские зверства, мы помним, что Рейнефарт жив, что многие рейнефарты живут и здравствуют на нашей планете. Мы должны это помнить всегда, и именно потому, что в Западной Германии снова хозяйничают гитлеровские молодчики, приходят к власти фашистские вожаки, поэтому и создают свои фильмы Торндайки, обращая с экрана страстный призыв к зрителям: «Люди, будьте бдительны!»

Защитить, сохранить мир, не допустить новой войны — к этому стремятся все честные люди земли. Этому помогают и фильмы Торндайков, убедительно, неопровержимо разоблачающие поджигателей войны, людей, сменивших гитлеровские мундиры на мундиры генералов НАТО.

Очень ярко выражена сила Торндайков-публицистов в таком эпизоде фильма «Операция «Тевтонский меч»: разбитая фашистская 8-я армия отступает на запад, оставляя за собой по приказу Шпейделя выжженную землю. В дыму пожарищ возникает портрет гитлеровского генерал-лейтенанта Ганса Шпейделя, а затем на него наплывает портрет Шпейделя — генерала НАТО.

«Это натворил гитлеровский генерал обычным оружием,— говорит диктор.— Можно себе представить, что натворил бы генерал НАТО Шпейдель сегодня при помощи атомного вооружения». Острая и поучительная перекличка кадров, перекличка времен.

Фильмы «Операция «Тевтонский меч» и «Отпуск на Зильте»— не просто биографии бывших генералов армии Гитлера, военных преступников. Фильмы рассказывают о Шпейделе и Рейнефарте, но их публицистическое острие направлено на разоблачение более широкого круга лиц — эсэсовских генералов Майера, Гилле, Кессельринга, адмирала Хейе, генерал-лейтенанта Хойзингера, авиаконструктора Мессершмидта и других им подобных, на разоблачение фашизма, рядящегося в новые шкуры. Вот Гитлер протягивает руку Мессершмидту. Смотрите внимательно — это было! И вот взлетают в воздух новые реактивные истребители с грузом атомных бомб, созданные Мессершмидтом сегодня. Этими самолетами вооружается армия НАТО. Вот Гитлер передает Гилле бриллианты к дубовым листьям рыцарского креста. Смотрите внимательно — это было! И вот Гилле сегодня выступает на сборище эсэсовцев, мечтающих о новых захватнических походах. Вот Геринг пожимает руку Круппа. Смотрите внимательно—это было! И вот медленно поднимается вверх атомная пушка, произведенная Круппом сегодня. «Эта пушка может уничтожить нашу жизнь... Но мы можем уничтожить эту пушку»,—с огромной силой убежденности произносит диктор в фильме. И возникают волнующие кадры массовых народных демонстраций против атомного оружия, против тех, кто готовит новые войны. Эта на первый взгляд «лобовая», публицистическая концовка достойно завершает фильм. Она очень важна и драматургически и по своему идейному звучанию. Мы насмотрелись на грязные дела Шпейделя и ему подобных, и поэтому так радостно увидеть честные лица простых людей, лица тружеников, почувствовать их силу, еще раз сделать вывод: нет, не шпейделями, а ими, этими людьми, будут решены судьбы человечества!

●

В фильмах Торндайков очень много документов, фотографий, рукописей, сугубо статичных архивных материалов. В этом их особенность, вызванная историческим характером картин. «Наши фильмы состоят в основном из архивных материалов»,— подчеркивают сами Торндайки. Но когда смотришь их фильмы, не чувствуешь архивной пыли. Каждая фотография, каждая буква рукописи, каждая печать на документе оживают, «играют».

Это достигается высоким профессионализмом режиссуры, умеющей динамизировать самый неподвижный документ, рассказать о нем языком кино. Нередко в распоряжении авторов только одна, к их счастью, найденная фотография человека, о котором нужно рассказать по ходу действия. Но фотография «играет» лучше всякого актера. Торндайки достигают этого при помощи наплывов, укрупнений, наездов, внезапных остановок, монтажного расчленения изображения на части и т. п.

Естественно, еще большие возможности для режиссеров открывает использование кинокадра. Вот на фотографии Рейнефарт в эсэсовской форме, и вот он же на кинокадре в штатском костюме. Он прощается с посетителем, протягивает руку, и кадр застывает. И рядом в кадре молодой эсэсовец на своем сборище потрясает жезлом. Рука Рейнефарта, в прошлом эсэсовца номер 56634, рука юного эсэсовца с жезлом. Они ждут «призыва к новым действиям». Наглядно и убедительно.

Большой силой обладает у Торндайков даже черта, просто черта, выделяющая важные места в рукописях, документах, письменных показаниях. Вот письма Шпейделя и Хаака о подготовке операции «Тевтонский меч». Режиссеры приводят почти целиком текст писем, как и длинный отрывок из книги Германа Раушнинга «Беседы с Гитлером». Но они не боятся длинных текстов. Медленно читает диктор, и в это время для лучшего усвоения документа зрителями каждое слово медленно подчеркивает живая движущаяся черта. И это подчеркивание энергично включает статичный документ в динамическую ткань повествования.

Торндайки активно и в то же время тактично, не назойливо пользуются мультипликацией, чтобы сделать яснее, доступней тот или иной исторический факт. Так, при помощи живого пунктира, а также движущихся двух черных и одной белой черточек они остроумно и наглядно показывают план следования торжественного кортежа с Барту и Александром Первым по улицам Марселя, предварительно досконально изученный убийцами югославского короля и французского премьер-министра.

В фильме «Отпуск на Зильте» сильное впечатление производят найденные Торндайками подлинники письменных показаний о Рейнефарте немецкого военнопленного из лагеря под Брюсселем. Они подкреплены оживленным при помощи мультипликации планом завода, на территории которого были уничтожены десятки тысяч поляков.

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «ОПЕРАЦИЯ «ТЕВТОНСКИЙ МЕЧ»
Шпейдель на посту начальника генерального штаба 8-й армии, действовавшей на юге Советского Союза

А как «живет», как «трудится» в фильмах Торндайков то черная, то белая жирная стрела! Пульсируя, она приковывает наше внимание то к одному, то к другому персонажу и, в частности, помогает нам следить за карьерой Шпейделя, выделяет на фотографии почти незаметную тогда среди сотрудников германского посольства фигуру помощника военного атташе, гневно указывает на генерала-палача, когда он в группе своих сподвижников наблюдает, как его солдаты разрушают города, взрывают заводы на земле Советской Украины...

Торндайки щедро пользуются самыми различными возможностями кинотехники, такими простыми приемами, как двойная экспозиция, и одновременно сложными разнообразнейшими техническими средствами, чтобы умножать силу документов, сочетая, сливая их с изображением.

Когда на экране появляется в подлиннике зловещий документ «Настроения и внутренняя безопасность», направленный Шпейделем из Парижа верховному командованию вермахта, каждая строка этого документа, как бы отделяясь от бумаги, наплывает на зрителя. И сквозь строки немецкого текста виднеются

лица замученных, расстрелянных французов. Новая строка — новые лица... Страшно! И этого никогда не забудешь.

Так документы обогащены языком кинематографа. Но Торндайки тонко чувствуют, когда нужно «дать слово» документу или человеку, как бы не прикасаясь к ним. Например, они включили в фильм снятое и синхронно записанное заявление уже упомянутого нами Бамлера, которое он делает нотариусу. Бамлер монотонно читает свое заявление на протяжении почти ста метров пленки, но боишься пропустить хотя бы одно его слово. Казалось бы, статичный материал делает фильм еще более напряженным, динамичным!

Все «играет» у Торндайков, даже паузы. Вот на аппарат идет автомобиль с королем Александром и Барту. И медленно, в ритме движения автомобиля говорит диктор: «После выполнения первых пунктов протокола Александр и Барту в открытой машине поедут из старого порта в префектуру...». Но вот постепенно меняется темп и интонация дикторского текста: «Машина пройдет еще несколько метров. Затем покушавшийся сомнет оцепление слева и прорвется к машине».

И сразу — пауза. И черная проклейка в изображении. Затем — смятение в толпе, в автомашине лежит убитый король Александр. К нему тянутся руки...

Но эмоционально все уже решено паузой, черной проклейкой. Без этого на экране была бы просто хроника. А благодаря проклейке возник драматический эпизод, в котором чувствуется дыхание истории.

Как часто иные режиссеры, работая над историческими фильмами, сводят использование богатейших кинодокументов только к логическому или хронологическому чередованию кадров. Торндайки же всегда публицисты, всегда художники. В их фильмах самые внешне скупые документы архивов одухотворены любовью или ненавистью, объединены идейно-художественным замыслом, авторской концепцией. Это не только исторические, это острополитические фильмы. Они зовут к борьбе. И кинозритель капиталистических стран, который подчас не знает всей правды о заправилах Бонна, о генералах НАТО, увидев такой фильм, как «Операция «Тевтонский меч», осознает, что нельзя быть в стороне, что надо бороться со шпейделями, бороться за счастье и безопасность своих детей, своего народа.

Вот почему так боятся фильмов Торндайков враги мира, враги демократии. Вот почему Аннели и Эндрью Торндайки предстают в своем творчестве как талантливые художники и страстные борцы.

...Говоря о Торндайках, хотелось бы воздать должное и их соратникам — автору текста Гюнтеру Рюккеру, композитору Паулю Дессау и другим участникам создания фильмов: Клаусу Альде, Вальтеру Фуксу, Йохену Ланге, Карлу Радатцу... Их много, и именно поэтому, как рассказал нам Эндрью Торндайк, в титрах фильма «Это не должно повториться» не было указано ни одной фамилии (в том числе и фамилий самих Торндайков): «Всех указать невозможно, вот мы и решили в титрах имена вообще не ставить».

●

Я хотел бы закончить статью тем, чем ее начал: мыслями о дружбе советских кинодокументалистов с мастерами документальной кинематографии Германской Демократической Республики. Эта дружба укрепилась, в частности, когда кинодокументалисты всех стран социалистического лагеря объединили свои усилия, чтобы создать фильм «Свет Октября». Большой вклад в этот фильм был внесен Аннели и Эндрью Торндайками. Режиссер И. Посельский и я написали им об этом, когда фильм был закончен. В своем ответе они нам писали:

«Благодарим вас за дружбу, которую мы почувствовали не только в связи с совместной работой над фильмом «Свет Октября». Мы ощутили силу этой дружбы уже во время работы над фильмом «Это не должно повториться»...

Желаем вам, а также всем друзьям и товарищам на вашей студии новых творческих успехов и надеемся, что наш совместный фильм поможет еще больше укрепить дружбу и сотрудничество социалистических стран».

...Сейчас Аннели и Эндрью Торндайки создают большой фильм о Советской стране, о советском народе, строящем коммунизм. И мы, в свою очередь, хотим пожелать им успешного осуществления их творческих планов и замыслов. Мы хотим пожелать, чтобы эти принципиальные и страстные художники всегда, как и сейчас, находились на переднем крае борьбы против врагов мира, демократии и социализма, борьбы за лучшее будущее человечества.

Л. Браславский

В коротком метраже

(О драматургии киноочерка)

Можно бесконечно размышлять — чья работа важнее при создании документального фильма: режиссера или оператора, сценариста или композитора, звукооператора или диктора. Это праздные мысли. В коллективном творчестве равны все профессии и все титулы.

Ведь нельзя же признать произведение удавшимся, если в нем режиссура слабее операторской работы, а дикторский текст не вполне соответствует изображению! Значение имеет только одно: качество работы! Только одинаково высокое качество всех компонентов, дополняющих друг друга, вызывает у нас ощущение гармонии, завершенности произведения...

Однако это утверждение вовсе не противоречит, а скорее обязывает нас как можно внимательней отнестись к работе каждого из создателей фильма. В этой статье хотелось бы поделиться некоторыми соображениями о драматургии короткометражного фильма, исходя из личного опыта работы над разными киноочерками.

Один из этих очерков «Мы были на целине» (авторы-операторы В. Трошкин и В. Ходяков) был посвящен труду студентов на уборке целинного урожая.

Казалось бы, течение событий само по себе предопределяло построение будущего фильма: студенты едут на целину, собирают урожай и благополучно возвращаются домой... Снимите все это, не вмешиваясь в ход событий, — скажут нам, — и перед вами готовый фильм с началом, серединой и концом. Но где же в таком случае элемент искусства? В чем выражается позиция авторов, их активное вмешательство в жизнь, только им присущий взгляд на вещи, умение преподать события в единственной, лучшей, наиболее выразительной форме? Где же в конце концов драматургия — этот трамплин, позволяющий осмысленно, безбоязненно и четко совершить творческий прыжок? Да и что такое драматургия документального киноочерка? Существует ли она вообще?

Все эти совершенно естественные вопросы требуют определенного ответа.

Если в основе драматургии художественного фильма или театрального спектакля лежат конфликты, вызванные столкновением характеров и мнений, то драматургию в документальном материале следует, видимо, искать в бесконечно разнообразных обстоятельствах практической работы и борьбы, которую ведут наши люди, преобразуя мир. Какой увлекательный, полный драматизма путь проходят те, кто открывает земные клады, возводит домны, воспитывает человека, борется с болезнями, проникает в глубь Антарктиды, стремится покорить космос!

Конечно, мир готовых вещей, не одушевленный присутствием человека, тоже воспринимается нами как результат его деятельности. Но это лишь умозрительное заключение. Насколько сильнее и глубже наши впечатления, если, наблюдая борьбу человека, мы шаг за шагом образно постигаем важнейшие этапы его пути к победе, проникаемся сложностью возникающих перед ним задач и восхищаемся его способностью решать эти задачи! Разве мы не испытываем все эти чувства, смотря прекрасный фильм Р. Кармена о нефтяниках Каспия, где подвиг людей, подчинивших себе богатства морских недр, проходит перед нами в своем развитии, от дерзкого замысла до ликующего апофеоза?

Следовательно, драматургия в документальном кино возможна лишь в том случае, если мы показываем не конечный результат, как это нередко бывает в нашей практике, а процесс. Процесс, неотделимый от мысли и воли человека.

Было бы неверно думать, что драматические конфликты, возникающие в жизни, слепо переносятся в фильм.

Изучая материал, авторы отбирают для съемок лишь те наиболее выразительные эпи-

зоды и факты, которые отвечают основной мысли произведения. Итак, прежде всего художник обязан сознавать то главное, что он хочет поведать людям.

Приступая к работе над очерком об участии студентов в уборке урожая, мы отдавали себе отчет, что эта светлая и жизнеутверждающая тема вовсе не нуждается в остродраматических конфликтах. (Несомненно, между темой и характером драматургии есть нерасторжимая связь.)

Основная мысль очерка, как нам казалось, должна была состоять в том, что молодые люди, никогда не выезжавшие далеко за пределы своего города, незнакомые с физическим трудом, сталкиваясь на целине с трудностями уборки огромного урожая, не только успешно завершают дело, но и черпают в коллективном труде незнакомое им прежде счастье.

Таким образом, нам были уже ясны тема, характер драматургии и главная мысль. Теперь предстояло лишь найти форму, которая позволила бы наиболее ярко и выпукло показать это событие.

И мы отправились на целину, чтобы там, на месте, в течение нескольких месяцев изучить судьбы героев своего будущего фильма.

Драматургический прием, избранный нами, давал возможность строить очерк так, чтобы, временно отвлекаясь на разнообразные события целинной жизни, вновь возвращаться к нашим героям, как бы говоря — а вот как все эти явления сказываются на их судьбе. Вероятно, далеко не все получилось у нас в этой работе, но ясно было одно — нам удалось заставить зрителя сопереживать с нашими героями, следить за их поступками, разделять их ясный и оптимистичный взгляд на мир... Этому, несомненно, помогало определенное драматургическое построение очерка: неопытные люди проходят сквозь горнило большого, сложного труда и выходят оттуда закаленными, готовыми к еще большим трудностям.

Слово «труд» не сходит с уст героев наших кинофильмов.

В конечном счете творческий труд преобразует и нас и окружающий мир. Казалось бы, процесс любого труда заслуживает самого уважительного отношения к нему художников. Однако, глядя с упоением на экран, мы вдруг ощущаем фальшивые ноты. То там, то здесь мы замечаем, что герои фильмов не всегда умеют трудиться. Великолепные актеры, произнося проникновенные реплики и монологи, клянясь в вечной любви, страдая и негодуя, бесконечно убеждают нас великой правдой своего искусства. Но вот, по ходу действия, в силу своих экранных профессий они берут в руки пилу или отбойный молоток, альпеншток или хирургические ножницы... и очарование исчезает, мираж рассеивается... Мы перестаем им верить!

Но что же сказать о некоторых героях документальных фильмов, подлинных токарях и комбайнерах, заслуженных героях труда, которые выглядят на экране беспомощными и неуклюжими новичками? Кто виноват, что они предстают перед нашим взором лишенными самого главного — обаяния и романтики своего труда?

Несомненно, оказываясь перед объективом киноаппарата, некоторые из них теряются, ощущая скованность и неудобство. Но разве не входит в задачу режиссуры документального кино всеми средствами вернуть этих людей к их нормальному, естественному состоянию?

Если актеру художественного кино приходится играть, то героя документального фильма надо убедить, чтобы он вел себя так, как он ведет себя обычно. Только так и можно выявить его индивидуальный характер.

Иногда нам кажется, что поведение того или иного героя слишком невыразительно, и мы заставляем его «активизироваться», суетиться, командовать, похлопывать товарища по плечу. Так мы добиваемся некоторого оживления, но, право, оно не стоит той изрядной дозы фальши, которая проникает при этом в фильм. Труд в документальном кино выглядит иногда обедненным и бесконечно скучным еще и по другой, более существенной причине. Мы даем его знаком, обозначением: это пекарь — «видите, он вытаскивает из печи румяные булки», а это кузнец — он «кует что-то железное»...

А где неисчерпаемое содержание труда, увлекательные секреты достижений и, наконец, «пот», без которого не может быть удачи?!

Когда мы задумали с оператором С. Коганом очерк о заслуженном мастере спорта В. Алексееве, нас прежде всего интересовали «секреты» его дела. Каким образом этот человек смог воспитать такое количество чемпионов страны, Европы, мира и Олимпийских игр, побивших сотни рекордов? Мы решили показать его систему воспитания спортсменов,

В нашем распоряжении были его ученики — младшие и старшие, новички и мастера; мы располагали всеми возможностями снимать тренировки, летние и зимние, мы могли привлечь кинокадры различных соревнований.

У нас было все, не хватало только драматургии, той самой простой и логически ясной драматургии, которая бы так повернула и организовала весь этот обширный и неосмысленный материал, чтобы он заискрился, заиграл, обрел четкое направление и одухотворенность.

Когда очерк получается удачным, вселяющим известное удовлетворение, то кажется, что иным он и не мог быть.

У нас были десятки вариантов. Не было только уверенности, что делать его нужно именно так, а не по-другому. Быть может, поиски эти не были такими уж сложными, но к окончательному решению мы прийти не могли. Тогда мы попытались найти причину своих колебаний. Оказалось, что мы достаточно хорошо изучили материал, относящийся к спортивной школе Алексеева, и очень мало знаем о нем самом.

В некоторых кругах бытует мнение, что документальное кино не такое уж глубокое искусство. Действительно, в силу своей специфики оно не занимается психологией героев, не вникает в сложности любви. Это простое, строгое и мужественное искусство. Посмотрите короткий двухчастевый фильм П. Русанова «Бессмертная юность». Он рассказывает о погибших героях-комсомольцах маленького городка Людиново. Герои в фильме возникают только на портретах, но он заставляет нас думать о глубинных истоках наших поступков, о величии человеческого духа. Авторы прониклись безграничным уважением к безвременно погибшим героям, иначе они бы не смогли создать такой фильм.

Решая несравненно более скромную задачу, мы обратились к В. Алексееву с просьбой подробнее рассказать о себе. И вот этот человек, в прошлом рабочий, ставший знаменитым тренером, для которого спорт составляет смысл жизни, бросил такую фразу: «В тот год я установил новый рекорд страны в метании копья, стал чемпионом Союза и, никем не побежденный, решил больше не выступать».

Не является ли это психологической загадкой и поворотным пунктом в биографии человека? Во всяком случае, для нас эта фраза была решающей.

До этого момента мы шли проторенным путем. Мы пытались положить в основу очерка публицистические мысли, подобные той, которая помогла нам сцементировать очерк о целине. Для ясности хотелось бы привести некоторые из них. «Только в необыкновенно сложной работе человека над своим физическим развитием рождается рекорд», «Истоки будущих достижений лежат в первых шагах спортсмена» и прочее... Это были мысли самого общего характера.

А делали мы особенный очерк — портрет человека. И мысли, применимые для такого масштабного фильма, как целина, вовсе не подходили к такому, в общем, камерному очерку, как «Учитель чемпионов». Вот в чем таилась ошибка!

Тут нужна была мысль, которая вскрывала бы сущность жизни и деятельности конкретного человека и в то же время была бы не частной мыслью, а обобщающей. Она оказалась очень простой: «Чемпион уходит из спорта, но он продолжает жить в своих учениках».

Теперь мы уже знали, как драматургически строить очерк. Мы показали В. Алексеева среди публики на трибунах стадиона и сообщили о том, что этого человека можно видеть на крупнейших соревнованиях и что нам хочется рассказать о нем.

Мы показали на документах его путь в спорте, его достижения и прервали повествование лично о нем на фразе, которая приводилась выше: «Он решил больше не выступать». Следующая фраза — «Но имя его не исчезло с газетных полос» — дала нам возможность развернуть подробное описание того, что же произошло...

Алексеев решил посвятить себя целиком и безраздельно своим ученикам. И все дальнейшее содержание очерка явилось рассказом о той неустанной, кропотливой и многосторонней работе, которую он ведет с учениками. Получая кольцевое обрамление, очерк завершался вторичным появлением В. Алексеева на трибунах стадиона. Этим мы хотели подчеркнуть, что он лишь один из многих людей, о которых можно рассказать, вероятно, не менее интересные истории.

При работе над этим очерком встречались и другие трудности в распределении материала, но все они были так или иначе преодолены благодаря точно найденной мысли и выражавшей ее драматургии.

Разумеется, мы были бессильны передать всю психологическую сложность этого чело-

века, но даже для того, чтобы создать фильм, потребовалось изучить и понять не только сферу практической деятельности тренера, но и всего того, что составляет его духовный и моральный облик. Несомненно, что создание документальных очерков, своеобразных по своей драматургии, зависит в первую очередь от всестороннего и глубокого проникновения в жизненный материал.

Следует сказать, что эти очерки о целине и Алексееве, отнюдь не являясь образцовыми, могли быть построены совсем по-другому.

В конечном счете драматургическое решение их зависело во многом от творческого взгляда авторов. Самый материал очерков не предполагал определенного решения. Тут были возможны бесчисленные варианты. По своему характеру и фактической основе эти очерки относятся к широко распространенной категории документальных фильмов со «скрытой драматургией», то есть такой драматургией, которая в значительной степени привносится в фильм самими авторами.

Совершенно по-другому создаются документальные очерки на основе различных событий, которые сами по себе несут в недрах своих драматический заряд. Всевозможные экспедиции в труднодоступные районы, такие, как Арктика или Антарктида, сложные альпинистские восхождения в горах с коварной природой, военные операции, никогда не похожие одна на другую... Драматические обстоятельства, заложенные в самих этих событиях, властно диктуют и определенную драматургию будущих фильмов. Здесь авторство больше всего сказывается в умении наиболее ярко, талантливо и темпераментно выразить в построении очерка, в тексте, в звуковом оформлении подлинный и неповторимый драматизм самого события, драматизм жизненного случая.

Подробно передать ход событий, не упустить важных факторов, объясняющих различные перипетии, стройно, напряженно и абсолютно ясно изложить всю историю, ни разу не заставив зрителя зевнуть от скуки, — вот к чему сводится авторская задача в подобных очерках с явной драматургией.

Оставляя в стороне сложные вопросы создания документальных картин на исторические темы и биографических фильмов, которые требуют особого разбора, коснемся очерков, казалось бы, начисто лишенных какой-либо драматургии. Это очерки, в которых люди не действуют, а просто созерцают окружающий мир. К ним в первую очередь относятся получающие все более широкое распространение фильмы об экскурсионных поездках.

Для примера коротко расскажем о работе над очерком литовского режиссера и кинооператора В. Старошаса «На родине».

Очерк этот, выразительно снятый, наполненный интересными деталями, повествовал о пребывании делегации уругвайских литовцев в Советской Литве. Люди, покинувшие много лет назад свою Родину, бежавшие за океан от нищеты и безработицы, и их дети, родившиеся на чужбине, посещали в Литве заводы и колхозы, детские сады и высшие учебные заведения, осматривали города... Где же тут возможность для драматургического обострения материала, в чем искать конфликты и столкновения?

Короче говоря, что предпринять для того, чтобы повести зрителя за собой, непрестанно приковывая его интерес к происходящему? Не в этом ли главное предназначение драматургии?

Изучая материал, мы обратили внимание на статью в газете, где уругвайские литовцы, закончив путешествие по Литве, делились своими впечатлениями о поездке. Эта статья послужила нам ключом к очерку.

Мы поняли, что гости должны говорить от своего имени. Люди, некогда бежавшие из Литвы, помнившие ее народ нищим и бесправным, люди, несомненно начиненные лживой буржуазной пропагандой о Советской Литве, вдруг видят ее совершенно другой!

Какой яркий драматический конфликт, какое острейшее столкновение ложных представлений с реальной действительностью!

Они видят новые фабрики и новых людей, они встречают своих благополучно здравствующих родных, счастливых литовцев, вернувшихся из-за океана в лоно Родины. Они слышали о том, что церковь «Святые ворота» в Вильнюсе разрушена и, к своему изумлению, находят ее целой, встречают там молящихся. Они посещают крепнущие колхозы и обновленные города. Со слезами, глубоко потрясенные, покидают они свою Родину — Литву. И сами с экрана говорят о том, как трудно им уезжать...

Прием рассказа от лица героев безусловно не нов, но разве только новизна определяет успех? Любой драматургический прием хорош, если он социально осмыслен и служит

выявлению идейной и творческой позиции авторов. Разумеется, это должна быть позиция советских художников, которые своими творениями вдохновляют народ на величайший подвиг истории — строительство коммунизма.

Какие же выводы можно сделать из сказанного?

Каждая тема, каждый документальный очерк требует своего, только ему присущего построения.

Иначе говоря, разный жизненный материал рождает различные драматургические решения, но при всех случаях это должна быть драматургия, выявляющая основную мысль автора. Эта мысль помогает так компоновать подсмотренные в жизни и осмысленные эпизоды, что произведение приобретает желанную цельность и завершенность.

Могут спросить: а в чем же разница драматургии короткометражного и полнометражного фильма? Принципиально—ни в чем! Например, упомянутый уже полнометражный фильм «Нефтяники Каспия» построен по таким же законам, как всякий добротный очерк. Правда, следует сказать, что короткие фильмы дают больше оснований для крепкой, все связывающей и полноценной драматургии. И дело тут не только в том, что авторы больших фильмов теряют иногда основное свойство художника — чувство меры и делают свои фильмы чрезмерно растянутыми и потому скучными...

Несомненно, что многие большие фильмы, собирая воедино самые разнообразные факты, создают широкую картину жизни. В самом деле, фильм о какой-нибудь из республик одновременно знакомит нас с промышленностью, сельским хозяйством, географией, историей, народным образованием, наукой, культурой, искусством того или иного обширного края. Это имело и продолжает иметь свою ценность!

Однако, попадая под гипноз большого метража, авторы нередко стремятся вобрать в подобные фильмы максимум всевозможных эпизодов. Значительный метраж как бы обязывает их показать непременно все! Это не остается безнаказанным.

Так рождается схожесть и стандарт многих картин.

Эта всеядность, это жадное стремление отразить все таит и другую серьезную опасность, — выигрывая в широте охвата жизни такие фильмы сплошь и рядом проигрывают в глубине. Захлестнутые обилием материала, создатели картины жертвуют подробной и оригинальной разработкой отдельных эпизодов. Испытывая, как это ни странно, недостаток метража, они ограничиваются нередко лишь упоминанием, обозначением, констатацией различных фактов.

Такие далекие от творчества компромиссные решения неизбежно мстят за себя: в картине появляется много стертых, избитых, общих мест. Все это неумолимо влечет за собой снижение художественных качеств, потерю эмоциональности, нарушение пропорций. Фильм перестает воздействовать!

Проходя перед вашими глазами, он не вызывает у вас ни волнений, ни душевного подъема, ни желания поразмыслить. Печален итог огромного труда художника, если его полотно оставляет вас равнодушным!

Впрочем, этот далеко не единственный просчет в создании документального фильма имеет отношение не только к полнометражным, но и к короткометражным картинам. (Разумеется, в том случае, если короткий очерк также поражен «всеядностью».) И все же короткий документальный фильм по самой природе своей дает меньше оснований для подобного промаха.

Одна, две части — десять, двадцать минут! Давайте же внятно, неторопливо и вдумчиво расскажем в этот краткий промежуток быстротекущего времени о чем-нибудь о д н о м. Пусть нас не беспокоит, что за пределами фильма остается многое из того, что заслуживает внимания искусства. Найдется художник, который вслед за вами также немногословно и заинтересованно расскажет о чем-нибудь другом, не менее значительном и своеобразном. За ним — третий... И вот в нескончаемой цепи коротких документальных очерков предстанет перед нами также во всей своей полноте героическая картина наших дней, но это будет картина, исполненная подкупающей красоты, неповторимых подробностей, напряженного действия, — картина, вдохновляющая и радующая.

А что может быть выше этой цели?

Татьяна Тэсс

Повесть о веке

Время идет быстро.

Думал ли оператор, снимавший улыбающегося безусого юношу, что перед ним один из величайших ученых будущего? Догадывался ли другой оператор, шагавший со своим громоздким, старомодным «киноглазом» по ковылю и степным травам близ горы Магнитной, что он снимает ту часть нашей земли, где развернется великая битва за металл, где будут складываться удивительные человеческие судьбы, раскрываться по-новому характеры, рождаться новые герои, имена которых потом узнает вся страна? Угадал ли кинооператор в скромной девочке-ученице будущую гениальную балерину, искусство которой пленит человеческие сердца во многих странах земного шара?

Да, время летит быстро! И не успеваем мы оглянуться, как страницы репортажа становятся страницами истории.

Репортаж в документальном кино по праву занимает почетное место. Талант кинорепортера проявляется не только в умении снять, но и в умении увидеть. Оперативность — неотъемлемое качество репортера, так сказать, его профессиональная обязанность, но тонкость его наблюдений, острота художественного зрения — это уже свойства его дарования.

Каждый вечер в бархатной черноте кинозалов, прорезанной белым копьем света, устремленного к прямоугольнику экрана, возникают живые штрихи жизни, труда, искусства людей, живущих в разных концах земного шара. Это киножурналы, репортаж наших дней, беглая запись событий времени.

Кино сохранило для нас живой образ Ленина. Сотни миллионов людей, которым он бесконечно дорог, могут видеть воочию улыбку Ильича, его движения, его характерные жесты, его быстрый, зоркий, удивительный взгляд...

В кажущиеся сейчас далекими времена на маленьком экране, под музыку старательного тапера, по ходу событий изображавшего нехитрой мелодией то морской прибой, то дробь барабана, наши отцы и матери с любопытством смотрели на быстро мелькающих людей, подпрыгивающей походкой шагавших по улицам, где двигались, испуская клубы дыма, автомобили, похожие на кибитки. Это была младенческая пора кино, но спасибо ему великое за то, что старая кинохроника дает нам сейчас возможность заглянуть, как по волшебству, в далекое начало века.

А кто вот этот сухощавый старик с большой бородой, проницательно поглядывающий на нас из-под кустистых бровей?.. Он снят общим планом, изображение нечетко, пленка зерниста, словно покрыта следами оспы... Да бог с нею, с бедной техникой того времени, — друзья мои, ведь это живой Лев Толстой на экране перед нами!

На заре века кинооператоры, направляя свой неуклюжий волшебный ящик на натуру, снимали то, что выносила на гребне своем жизнь, снимали людей и события, сенсации и пустяки, великие перемены и случайные факты. Снимали торопливо, не подозревая, что они увековечивают историю. Вряд ли они думали, когда мчались, боясь опоздать, к запуску нового летательного аппарата или на встречу Блерио, впервые перелетевшего Ла-Манш, что они готовят бесценные документы для многих поколений.

И вот сейчас мы стали обладателями этого богатства.

Сформировался новый жанр документального кино — эпические произведения, построенные на материалах киноархивов. Начало ему было положено такими фильмами, как «Падение династии Романовых» Эсфири Шуб. Можно ли назвать этот жанр живыми документами истории? Пожалуй. Но дело, конечно, не в названии. Дело в том, что среди кинодокументалистов есть сейчас талантливые, самоотверженно преданные этому жанру люди, уже создавшие немало отличных произведений. Для того чтобы эти фильмы удались, от их создателей требуется многое — от непомерного терпения и упорства, которые необходимы для того, чтобы среди массы старых лент хроники найти единственно важные и драгоценные кадры, до умения широко, «симфонически» мыслить, дать единство этому разрозненному материалу, насытить его новым содержанием, сплотить основной идеей. Короче говоря, превратить пестрые, не связанные друг с другом эпизоды, различные по времени съемки и по содержанию, в цельную, глубокую картину жизни поколения, жизни века.

Оглядывая сейчас все то, что было сделано в этом жанре, хочется вспомнить фильм «Незабываемые годы». Его авторы, режиссер И. Копалин и писатели Б. Агапов и И. Горелик, показали великий путь, который прошли советские люди. Точно по волшебству, развернулось перед нами как будто совсем еще недавнее прошлое страны, молодость нашей

Советской Родины. Мы увидели живые картины минувших лет, дорогих нам людей — строителей новой жизни, мы узнавали славных наших современников, которые были куда моложе в те незабываемые годы, и с печалью и болью вглядывались в лица тех, которых уже нет с нами. Этот фильм, сделанный умно и цельно, привлекал еще одним прекрасным своим свойством: в нем живет дух светлой и мудрой поэзии. Он овеян романтикой юности, великой романтикой созидания. Мы узнавали в нем не только друзей, но и свое собственное прошлое.

И вот создан еще один кинофильм, который можно отнести к тому же жанру исторической кинопублицистики. Он называется «XX век». Авторы его — режиссер С. Гуров и сценарист Ю. Каравкин.

Двадцатый век... Как он огромен!

Сколько великих открытий и испепеляющих войн, сколько небывалых перемен, повернувших жизнь и судьбу миллионов людей, сколько человеческого горя, сколько сияющего, добытого в боях счастья...

Поистине огромен век, в котором настоящие люди сумели построить светлую жизнь в странах великого лагеря Свободы и Правды, поставить атом на службу миру, начать завоевание космоса...

Как же отобрать из неисчерпаемого материала событий, которыми богат век, то, что должно стать основой фильма? Когда думаешь об этом, невольно начинает казаться, что авторы фильма должны обладать не только мастерством, но и настоящей творческой силой, чтобы «подчинить» себе материал.

Обилие материала может оказаться опасным для построения картины, если у авторов с самого же начала не оказался в руках верный и точный ключ. «Искусство находки», умение разыскать драгоценный эпизод — очень ценное свойство. Но не менее ценно искусство отбора.

К началу нового века на рубеже двух столетий Париж устроил Всемирную выставку. Она должна была показать человечеству все чудеса, которые век двадцатый получил от своего предшественника. Рядом с электричеством, автомобилем, воздухоплаванием, рядом с только что открытыми рентгеновскими лучами на выставке был представлен и только что родившийся кинематограф.

Так кинематограф, сверстник двадцатого века, стал его историком. Кадры, снятые на заре кино, повествуют о заре века.

Пути прогресса, развития научной и технической мысли, победы людей над силами природы — вот идея этого фильма, вот основной ключ, которым пользовались авторы, отбирая материал, организуя его в единую художественную композицию.

СТАТЬЯ ИЛЛЮСТРИРОВАНА КАДРАМИ ИЗ ФИЛЬМА «XX ВЕК»

Одна из первых попыток человека подняться в воздух

Хлеба! Молока! (демонстрация американских женщин в годы депрессии)

Начало века. Первые автомобили

Л. Н. Толстой. 1908 год

Крестный ход в дореволюционной России

И. Е. Репин (крайний справа). 1910 год

Двадцатый век почти сразу же назвали эпохой авиации. Будто само время быстрей понеслось по земле, и вот уже наступает эпоха радио, а вслед за ней эпоха атома. И, наконец, двадцатое столетие одерживает свою самую поразительную победу над силами природы: это триумф Советской страны и ее науки, подлинное торжество нашего века — века строительства коммунизма.

Пробил час наступления новой, космической эры.

И западный мир, который так долго считал прогресс своей монополией, признал теперь Советский Союз первооткрывателем звездных пространств.

Как же достиг XX век этого победного дня прогресса?

Так начинают авторы фильма свой рассказ о двадцатом веке.

И вот она, старая Россия, «убогая и обильная» — страна, к которой тянули жадные руки капиталисты Запада, называя ее сфинксом, побаиваясь могучей, непонятной им силы русского народа, зарясь на неисчислимые ее богатства... Вот она, старая Россия, где пышность и блеск самодержавия соседствовали с нищетой, где каменные застенки грозили борцам за свободу.

Кадры первых кинохроник, наивные «движущиеся фотографии»... Они дали нам возможность сейчас увидеть прошлое собственными глазами.

В те годы величайший человек века был сослан в далекое сибирское село Шушенское. Но и оттуда, из занесенного снегами, глухого села, он зорко видел светлый путь в будущее и указал его народам.

Далеко не все события времени были запечатлены на кинопленке, далеко не обо всем важном, что произошло на протяжении века, может рассказать один фильм, как бы ни был он содержателен. Точно фрагменты, несущие приметы времени, мелькают на экране эпизоды.

Посмотрим, как встретила новый век Англия, владычица морей и гигантских колоний. Заглянем на секунду в Индию, которую терзает властный британский лев. Теперь перенесемся за Великую Китайскую стену, чтобы увидеть вспыхнувшую за ней народную бурю, восстание, которое империалисты назвали боксерским... Так на земле Китая был отмечен приход нового века.

И вот Новый свет, полный молодой прыти, усталые и умные глаза Эдисона, сидящего у своего фонографа, автомобильные гонки громоздких, задыхающихся, сотрясаемых маломощными моторами машин...

Перелистывая киностраницы начала века, мы видим властелинов капиталистического мира, чье господство уже близилось к концу. История краха этого господства и рождения нового общества, основанного на принципах социальной справедливости, то есть история главных и решающих событий

нашего столетия, могла бы послужить материалом не для одного, а для многих десятков эпических документальных фильмов. В картине «XX век» она рассказана лишь в самых общих чертах. Основное внимание авторы уделяют путям прогресса культуры, развития науки и техники.

Один из удачных фрагментов фильма — синхронно записанный эпизод: ближайший помощник Александра Попова П. Н. Рыбкин рассказывает о великом русском ученом. Этот рассказ отличается драгоценной достоверностью и подлинной человеческой теплотой.

Такой же выразительностью отмечена другая синхронная запись — рассказ узника Шлиссельбурга, русского революционера и ученого Н. А. Морозова. Морозов был единственным из живших в двадцатом веке русских революционеров, который встречался с Карлом Марксом.

Так удалось авторам фильма органично соединить в одном и том же повествовании и старые пленки, сохранившиеся в кинолетописи, и кадры, снятые современными методами кинотехники, эпизоды, где живые очевидцы событий делятся со зрителями воспоминаниями о выдающихся людях начала века.

Они проходят перед нами на экране один за другим, творцы науки и искусства, люди, прославившие Россию в веках, борцы за прогресс, дерзновенные смельчаки, заглянувшие в будущее... Менделеев и Павлов, Мичурин и Циолковский, Толстой, Репин, Горький...

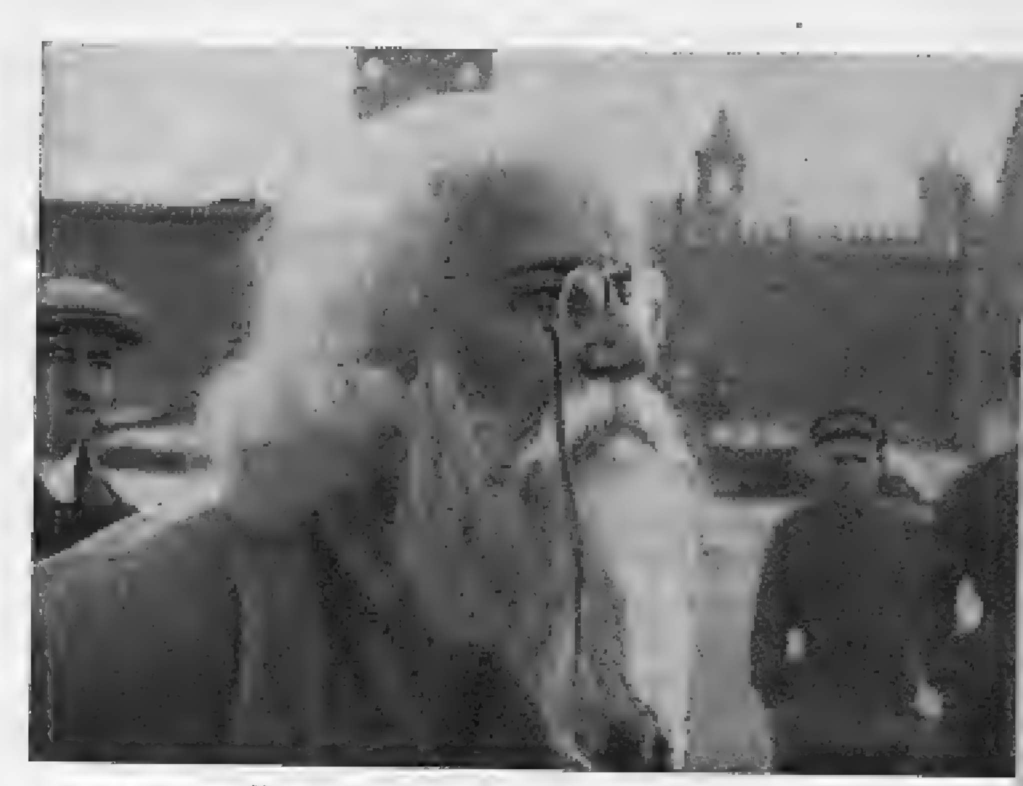
Новые открытия поражали мир, и вместе с великими русскими учеными двигали вперед могучий корабль прогресса передовые ученые других стран. И как интересно увидеть на экране Пьера и Мари Кюри, людей, которые дали человечеству в руки ключ к новой, неслыханной по своей мощи силе, доказав, что радиоактивность сопровождается выделением энергии. Как волнует киновстреча с Альбертом Эйнштейном, весь облик ученого, взгляд его удивительных, почти трагических глаз...

Еле успевала кинокамера поспевать за событиями.

Стремительно мчался вперед двадцатый век. Сколько лет прошло с той поры, как Европа встретила овациями Блерио, совершившего перелет через Ла-Манш? По тем временам этот полет длиною в 32 километра казался грандиозным. И вот уже советский летчик Чкалов на самолете советского конструктора Туполева пролетает над Северным полюсом; вот уже показано на экране, как Америка встречает цветами и овациями советского летчика Громова и его товарищей.

Я не берусь пересказывать все события, охваченные фильмом... Развернув перед зрителями первые страницы начала века, авторы заканчивают фильм рассказом о запуске межпланетной космической ракеты. И если кадры, повествующие о том, что

В 30-х годах молодые ученые начали создавать советскую ядерную физику. В этой группе—нынешние академики Д. В. Скобельцын (крайний справа), И. В. Курчатов (третий справа), В. А. Фок (крайний слева)



Рабиндранат Тагор в Москве. 1930 год

Атомный ледокол «Ленин»

было на заре столетия, кажутся нам овеянными дымкой далекого прошлого, если коротенькие эпизоды, снятые в первые годы существования кино, освещают для нас, словно вспышкой магния, людей и события, которые отошли в глубь времен, — то эпизоды, относящиеся к годам послереволюционным, находят непосредственный отклик в нашем сознании, ибо это уже частица самой нашей жизни. И вместе с тем бесконечно увлекательны эти страницы, рассказывающие о могучем рывке народа нашего в будущее, о том, как для людей советской земли великое дело прогресса стало всенародным делом.

Светло и поэтически проходит через фильм образ Ленина, бессмертного нашего современника, прозорливо видевшего в сиянии будущего черты нового, коммунистического общества.

Мы мало думаем, к сожалению, об эстетическом качестве дикторских текстов, редко анализируем их композицию, их идейное содержание, их художественное решение. А вместе с тем это новый, полноправный, уже создавший свои художественные традиции литературный жанр.

Ясно, что дикторский текст должен быть содержателен, насыщен, объемен. Вместе с тем он должен быть предельно лаконичен. Он обязан дополнять изображение. Но вместе с тем настоящий дикторский текст никогда не является «провожатым» того или иного эпизода: он раскрывает эпизод по-новому, углубляет его, дает зрителю материал для раздумья и новых мыслей.

Дикторский текст должен быть четок, точен. Но он должен быть и музыкален. Для каждой фразы, которую произнесет диктор, необходим свой музыкальный и ритмический рисунок.

А поэзия? А сила изобразительности словесной, такой же важной, как изображение? А эмоциональная сторона текста? Как важно все это!

Дикторский текст не имеет права быть навязчивым, слишком настойчиво помогать зрителю, «заигрывать» с ним. И вместе с тем как хорошо, когда в тексте звучит доверительная, добрая интонация, простое душевное слово; как хорошо, когда текст легок и прост, словно родился на свет вместе с изображением. Но каждый, кто работал когда-либо в документальном кино, знает, какой подчас кропотливой, упорной, даже мучительной работой достигается эта волшебная легкость, в каких муках порой рождается единственно необходимое и точное слово, как сложно найти вот эти самые неразрывные нити, которые свяжут фразу с эпизодом.

Автору сценария Ю. Каравкину удалось добиться многого в своей работе. Текст к фильму, написанный энергичным, точным языком, очень насыщен, интересен, ярок. Ю. Каравкин обладает важным умением расширять границы кадра, рассказывая больше, чем зритель видит на экране, подчас отрываясь от изображения и вместе с тем всегда ощущая глубокую внутреннюю связь текста с кадрами фильма.

«XX век» — это уже не первая работа режиссера С. Гурова в области исторической кинопублицистики. Но мне кажется, что ее по праву можно признать одной из самых значительных в его творческой биографии. Искусство монтажа, умение найти и отобрать интересный материал, чувство художественного ритма, которые так необходимы в работах подобного рода, — все это ясно ощущается в фильме.

Композиция фильма «XX век» очень сложна, и жаль, что порою авторы несколько нарушают избранный ими же принцип. Иногда они как бы забывают о границах жанра, переходя к обычному документальному фильму. Есть и некоторое «неравновесие» между эпизодами, то слегка затянутыми, то чересчур поспешно рассказанными (хотя нельзя не понять, что подчас это диктовалось сложностью подбора материала: не всегда кинодокументы сохраняли для нас то, что сейчас кажется таким драгоценным).

Я говорю это не в порядке «обязательной» критической концовки, которые так часто привешивают к рецензиям, а потому что меня, как и других зрителей, фильм «XX век» очень заинтересовал и увлек. Мне кажется, чем чаще мы будем обмениваться мыслями о том, что по-настоящему волнует нас в работе товарища, тем полезней это будет для каждого из нас.

В. Разумный

Этическое и эстетическое

Если сказать, что ряду художественных фильмов последнего времени не хватает того качества, которое принято называть художественностью, то вряд ли кто-либо станет оспаривать подобное утверждение. Оно стало общим местом критических статей и теоретических исследований.

Но критика и теория кино не могут, конечно, ограничиться простой констатацией эстетического несовершенства отдельных фильмов. Их задачей является не пассивная регистрация фактов, а действенное вмешательство в практику киноискусства.

С моей точки зрения, назрела необходимость обсудить влияние сферы этического (нравственного облика личности, моральной проблематики, отражаемой художником) на эстетические качества создаваемых фильмов. Сейчас нет статьи по вопросам киноискусства современности, в которой не затрагивалась бы тема взаимосвязи этического и эстетического. Интерес критиков и теоретиков к проблеме этического, к его месту в структуре содержания произведения не случаен. Он свидетельствует о том, что многие трудности нашего киноискусства лежат именно в этой плоскости.

ОБ ЭТИЧЕСКОЙ ЗНАЧИТЕЛЬНОСТИ ХАРАКТЕРА ГЕРОЯ И ПРОБЛЕМАТИКИ ФИЛЬМА

Общепризнанно, что главным в содержании драматургического произведения является действие, развертывающееся как столкновение, «сшибка» (по меткому выражению В. Г. Белинского) противоборствующих характеров. Эти характеры (или шире — художественные образы) представляют собой обобщение с позиций эстетического идеала художника определенных общих черт, признаков, качеств людей, их типизацию в форме живого, конкретного, индивидуального облика.

Эстетические достоинства образа, созданного в результате такого обобщения, его способность взволновать, потрясти до глубины души зрителя находятся в непосредственной зависимости от нравственных качеств, синтезированных в нем. Ведь не случайно, конечно, критический разбор того или иного произведения порою перерастает в рассуждение о нравственных совершенствах, недостатках и пороках героев как живых, реальных людей. Важно, однако, не только констатировать эту зависимость, но и объяснить ее художественный смысл, то есть показать, почему нравственные качества, синтезируемые художником в целостном образе, воздействуют на эстетическое качество самого образа.

В самом деле, почему так впечатляют лучшие образы мирового искусства? Прежде всего потому, что «нравственный материал» характеров, созданных великими мастерами, представляет общий, при этом значительный интерес как для современников, так и для будущих поколений, сталкивающихся с аналогичными этическими фактами. И интерес этот тем больше, чем типичнее характеры. В так называемых вечных образах, например, в образах Прометея, Фауста, Гамлета, Отелло, а также многих других, волнующих людей каждой новой эпохи, великие мастера сумели показать те или иные нравственные качества как общечеловеческие по своей значимости и ценности. В полной мере это относится и к лучшим произведениям современного искусства.

Разумеется, этическую значительность следует видеть в образах не только положительных героев, но и отрицательных. Яго, леди Макбет, Иудушка Головлев — значительны, ибо нравственный порок выставлен в них как общечеловеческая проблема.

Впрочем, уместен и «каверзный» вопрос: как быть в том случае, если персонаж по своему характеру незначителен? Однако очевидно, что его «незначительность» тоже является результатом обобщения нравственных черт определенного, существенного для данных общественных отношений типа, то есть в итоге оказывается отрицательным выражением все той же этической значительности. Показательны в этом отношении типы горьковских мещан от Бессеменова до Вагина, вся та галерея серых, «приспособившихся» людей, устремления которых столь же мелки и обыденны, как их очерствевшие души. Горький дал анатомию этих бесхребетных людей, показав, что их серость, невзрачность, тоскливая прозаичность весьма существенны в общественном смысле, как крайне опасная социальная болезнь.

Думается, что об опыте больших мастеров в деле создания этически значительных характеров сейчас следует вспомнить, ибо в практике нашего киноискусства последних лет есть просчеты именно по этой линии.

Так, например, в ряде фильмов можно наблюдать одну досадную ошибку: действие сосредоточено вокруг героев, которые сами по себе неинтересны, мелки в этическом отношении и не могут служить реальным источником той борьбы страстей, которую они вызывают по мановению волшебной палочки авторов. Вспомним хотя бы такой фильм, как «Случай на шахте восемь». Володя Батанин, поднявшийся на борьбу против всемогущего Краева, несмотря на все канонические атрибуты характера новатора, позаимствованные авторами из других подобных же произведений, предстает перед нами как личность весьма заурядная. В нем нет масштабности и того душевного величия, которые свойственны передовому человеку наших дней. А поскольку в образе отсутствует это главное «зерно», постольку его заменяют заботливо расставленные авторами подпорки в виде второстепенных персонажей.

Впрочем, нравственный мир Володи Батанина незначителен по существу, но не формально, ибо внешне все обстоит «благополучно»: он ратует за правое дело, проявляет мужество, словом, делает все то, что должен был бы делать настоящий герой. Поэтому авторов можно упрекнуть не за их замысел, а за несоответствие между замыслом и его воплощением.

Но гораздо хуже обстоит дело в тех случаях, когда замысел принципиально ошибочен, когда за героя выдается мелкий по своей нравственной ценности персонаж.

Так, некритическое подражание неореализму подчас приводит отдельных советских кинематографистов к образному воплощению этического идеала «маленького человека».

Как известно, этот идеал при целом ряде условий может способствовать постановке больших социальных проблем, порождая в душах зрителя протест против бесчеловечности.

Отражение же социалистической действительности с позиций этого идеала не может дать ничего, кроме ограничения киноискусства узким кругом мелких тем. Для художника социалистического реализма этическим идеалом является человек-боец, революционер, дерзновенно преобразующий мир, герой в полном и высшем значении этого слова. Не персонажи «Разных судеб» и «Неповторимой весны», а герои «Коммуниста», «Большой семьи», «Поэмы о море» зримо запечатлевают черты нашего идеала человеческой личности.

Конечно, правы те критики, которые выступают против абстрактной идеализации, против образов-схем, концентрирующих в себе все добродетели (или пороки). Однако критика идеализации не должна приводить к забвению требования м а с ш т а б н о с т и героя, его чувствований и деяний, масштабности, отличающей величественный духовный облик строителей коммунизма.

Искусство предстает перед нами как сама жизнь, трудная и прекрасная, необычная и знакомая, как мир иллюзий, населенный полнокровными, реальными образами людей, которые любят, ненавидят, страдают, совершают великие подвиги и проявляют малодушие, жертвуют собой во имя возвышенных целей или прозябают, как их прототипы в действительности; герои и персонажи художественных произведений находятся в многообразных, в том числе и этических отношениях друг к другу.

Изображая эти отношения, художник неизбежно решает средствами искусства этические проблемы, подводя нас к выводам о смысле жизни, о высшем предназначении человека.

Размышления художника над моральными проблемами нельзя, конечно, облечь в истинно художественную форму без решительного отказа от иллюстративности и назойливого морализирования. Хорошо писал по этому поводу Писарев: «Чем менее художественное произведение сбивается на поучение, чем

беспристрастнее художник выбирает фигуры и положения, которыми он намерен обставить свою идею, тем стройнее и жизненнее его картина, тем скорее он достигнет ею желанного действия».

К сожалению, дидактизм является серьезной помехой творчеству ряда наших кинематографистов. Так, заранее задавшись целью доказать, что разрушение семьи аморально, драматург «подбирает» для сценария соответствующую данной цели коллизию (благо штампов здесь хоть отбавляй!) и развертывает все действие во имя подтверждения этого морального догмата. Его не интересует ни логика характеров (их «самодвижение»), ни правда человеческих чувств и поступков; все это преднамеренно уродуется им, втискивается в прокрустово ложе предвзятого представления. Герой оставил свою жену двадцать лет тому назад, у него новая, крепкая семья... Не важно! Во имя «правильного» решения нравственной проблемы драматург вновь соединяет их! Жена полюбила другого человека, неизмеримо более близкого ей, чем муж, и уходит к нему... Ничтоже сумняшеся, автор опять-таки во имя моральной «правильности» спешит вернуть ее в семейное лоно! И так далее и тому подобное... Увы, еще нередко появляются на нашем экране такие фильмы.

Просматривая их, невольно задумываешься: а при чем же здесь искусство? Ведь подобное оперирование частными примерами вполне возможно и на лекции о морали, где отнюдь не обязательно учитывать индивидуальные особенности характеров, сложные и тонкие отношения между ними, всю прелесть неповторимого своеобразия этих отношений, а нужно лишь привести схематические примеры «по поводу»... Однако никакая лекция не заменит художественного произведения, раскрывающего перед нами окно в действительность.

Великие реалисты категорически осуждали превращение искусства в наглядное пособие по этике. И однако же в их творчестве весьма существенное значение имели нравственные коллизии и их решение.

Почему же, воссоздавая их, обращаясь к ним, как к материалу, художники преодолевали узкий горизонт нормативной этики и создавали произведения, содержание которых гораздо шире значения нравственной коллизии, положенной в его основу? Ответ на этот вопрос подводит нас к крайне актуальной для современного кино проблеме.

ЭТИЧЕСКАЯ КОЛЛИЗИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ СОЦИАЛЬНОГО

Если бы содержание искусства исчерпывалось нравственной проблематикой, а сущность художественного образа — воспроизведением этических качеств личности, то влияние области этического на искусство исчерпывалось бы тем, что изложено выше. Однако на практике дело обстоит не столь просто и прямолинейно. Ведь художнику доступно отражение и политических отношений людей, создание картин великих социальных битв.

Например, в таких образцах советской киноклассики, как «Чапаев», «Депутат Балтики», трилогия о Максиме и многих других, перед нами развертываются картины столкновения враждебных классов, тех столкновений, которые на языке социологии называются политическими отношениями.

Как же отражает искусство не только отношения человека к человеку, но и отношения человека к государству, классу, отношения между классами и партиями, между различными социальными силами? Может ли оно, например, решить эту задачу непосредственно, показав политические отношения в их, так сказать, чистом виде? В силу самой специфики художественного обобщения оно всегда (даже в случае «космической» символики, подобной той, которую мы находим в ранних произведениях В. Маяковского) отражает, преломляет разные стороны и связи общественной жизни только через столкновения человеческих характеров. Другого способа обобщения социальных конфликтов искусство не знает. Это относится не только к новейшему, реалистическому искусству, но и к более ранним художественным формам, где нередко человеческие характеры персонифицировались в облике богов. Но в реалистическом искусстве эта закономерность выступает в наиболее развернутом виде.

Так, почти с момента появления искрометных комедий Бомарше стало аксиомой, что в них (особенно ярко в «Женитьбе Фигаро») дана острая, хлесткая, боевая картина борьбы простолюдинов с феодалами за свои человеческие права. Надо быть слепцом, чтобы не увидеть в противопоставлении отрицательному образу вельможи — пресыщенному, распутному графу Альмавиве — положительного образа изворотливого, неунывающего, полно-

го жизненных сил, борющегося за человеческие права простолюдина Фигаро, беспощадную картину реального конфликта двух социальных сил во Франции XVIII века. Сущность этих социальных сил раскрывают и другие образы комедии. Но все они — и главные и второстепенные персонажи — не абстрактные символы социальных сил, воплощающие лишь один классовый признак, а живые, полнокровные герои с ярко индивидуальными характерами, со своеобразным нравственным миром. В силу этого и политический конфликт предстает перед нами не в абстрактной форме противопоставления феодалов и простолюдинов, а как история столкновения характеров, то есть как конфликт этический. Таков общий принцип построения художественных произведений, базирующихся на драматизме, то есть на столкновении противоборствующих человеческих характеров. Он лежит в основе художественной кинематографии, равно как и некоторых других видов искусства.

Поскольку для художника основным способом отражения политических и других социальных отношений людей является изображение человеческих характеров, страстей, действий, их столкновение, постольку отношения этические—один из видов социальных отношений людей— оказываются главной формой художественного выражения важного общественного содержания, и именно через этическую сущность своих героев художник, как правило, раскрывает их социальную сущность.

Нет сомнения, например, в том, что художник, правдиво обобщая в создаваемом им образе типичные черты многих людей определенной социальной группы, выявляет в нем общие, существенные для нее в целом характерные признаки. Поэтому художественные образы(если говорить об искусстве правдивом, раскрывающем смысл жизни) дают верное представление о физиономии целой социальной группы, например класса. Эта особенность художественного обобщения освещена в нашей литературе весьма подробно, и, думается, нет необходимости иллюстрировать ее примерами: достаточно вспомнить любой фильм и соотнести его героев с той общественной группой, представителями которой они выступают у автора.

Впрочем, такой анализ никого не может удовлетворить, ибо всякий ощущает, что художествённый образ — явление неизмеримо более богатое, емкое, чем наглядное воплощение классового признака. М. Горький писал в этой связи: «Один только «классовый признак» еще не дает живого, цельного человека, художественно оформленный характер».

Представьте, что в критической статье вы прочитали, что в образе Раневской Чехов обобщил типичные признаки пришедшего в упадок класса помещиков! Вашей реакцией на подобный (назовем его своим именем — вульгарно-социологический) анализ будет естественное возмущение крайне схематической, обедненной трактовкой живого образа, полного поэтического очарования! И, несмотря на то, что в Раневской художником действительно выражены эти социальные признаки, весьма существенным для вас оказывается то, *как* они выявлены. Выявлены же они в форме человеческого характера, в живой его индивидуальности.

Очевидно, что эстетически заинтересовать, взволновать, потрясти зрителя может лишь человеческая индивидуальность, ее судьба, ее нравственный мир, но никак не абстрактная социальная сущность. Ведь не случайно же на более ранних этапах возникновения и развития художественной культуры, например в античном мире, повествование о действиях и судьбах богов и героев фактически оказывалось олицетворением человеческой жизни и человеческих страстей. Боги Олимпа страдают, радуются, ревнуют, негодуют, завидуют, обманывают точно так, как породивший их своим воображением свободнорожденный грек.

Любопытен в этом отношении и опыт драматургии классицизма. Вопреки всем утверждениям ее теоретиков, призывавших художников к абстрактному воплощению вечных идей разума, вопреки схематизму, провозглашавшемуся в качестве канона для построения пьесы, мир ее героев зачастую оказывается глубоко человечным миром, потрясаемым человеческими страстями.

Диалектика общего и индивидуального, социальных закономерностей и их проявления через мир человеческих страстей и характеров — вот истинный объективный источник диалектики художественного образа, органи-

ческого единства в нем двух «противоположностей» — личного и социального.

Отметим тот очевидный для каждого сколько-нибудь знакомого с искусством факт, что в основе большинства литературных произведений, классических пьес, фильмов большого гражданского пафоса и широких социальных обобщений лежит конфликт, раскрывающий самые интимные, самые личные и наиболее индивидуальные отношения человека к человеку, и в частности — отношения мужчины и женщины.

Сколько, например, пьес, посвященных прекраснейшему человеческому чувству — любви, по праву считается шедеврами художественной красоты: трагедии древних и Шекспира, «Сид» Корнеля и комедии Лопе де Вега, «Коварство и любовь» Шиллера и «Гроза» Островского... А рассказы, повести, романы, фильмы, говорящие о радостях и горестях, торжестве и несчастье людей, познавших это чувство,— ведь им действительно нет числа. О поэзии и говорить не приходится — здесь любовь во всех ее исторических формах царит почти безраздельно. Напомним читателю мысль Ф. Энгельса: «Что касается в частности половой любви, то она в течение последних восьми столетий приобрела такое значение и завоевала такое место, что стала обязательной осью, вокруг которой вращается вся поэзия». И даже тогда, когда в сюжете произведений главным, доминантой являются иные отношения людей, любовь мужчины и женщины зачастую вплетается в действие и повествование как важный сопутствующий момент, порою значительно обостряющий наш интерес к произведению в целом.

И это, конечно, не случайно. Такое место естественных отношений человека к человеку в содержании искусства обусловлено эстетическими возможностями, которые скрыты в них объективно и которые реализуются при художественном их воспроизведении. Что же это за эстетические возможности? Для ответа на этот вопрос принципиальное методологическое значение имеет классическое положение Маркса о природе отношений мужчины к женщине. К. Маркс пишет: «Непосредственным, естественным, необходимым отношением человека к человеку является отношение мужчины к женщине. В этом естественном родовом отношении отношение человека к природе есть непосредственным образом его отношение к человеку, а его отношение к человеку есть непосредственным образом его отношение к природе, его собственное природное предназначение. Таким образом, в этом отношении проявляется в чувственном виде, в виде наглядного факта то, насколько стала для человека природой человеческая сущность, или насколько природа стала человеческой сущностью человека. На основании этого отношения можно, следовательно, судить о ступени общей культуры человека. Из характера этого отношения видно, в какой мере человек стал для себя родовым существом, стал для себя человеком и мыслит себя таковым. Отношение мужчины к женщине есть естественнейшее отношение человека к человеку. Поэтому в нем обнаруживается, в какой мере естественное поведение человека стало человеческим, или в какой мере человеческая сущность стала для него естественной сущностью, в какой мере его человеческая природа стала для него природой. Из характера этого отношения явствует также, в какой мере потребность человека стала человеческой потребностью, т. е. в какой мере другой человек в качестве человека стал для него потребностью, в какой мере сам он, в своем индивидуальнейшем бытии, является вместе с тем общественным существом».

Именно образное отражение этих наиболее естественных отношений человека к человеку, в которых «проявляется в чувственном виде» социальная сущность человека, как родового существа, делает художественное произведение общеинтересным в самом широком смысле слова, ибо они близки, знакомы, понятны каждому. И вместе с тем в таком отражении заключается возможность наиболее результативного решения задачи искусства — познания человеческой жизни не как обособленного, изолированного существования, а как совокупности определенных общественных отношений. Любовь мужчины и женщины — отнюдь не фон социальной драмы, а сама эта драма, данная с наибольшей степенью «индивидуальной концентрации».

Об этом пора призадуматься, ибо тяжелое наследие вульгарной социологии заставляет наших критиков и теоретиков иногда как бы забывать о реальных фактах, которые представляются им чем-то умаляющим социальное значение искусства, его общественную направленность. А эти факты свидетельствуют,

что интимные (да и вообще личные) отношения людей служат художнику не средством «обрамления» социальной проблематики, а реальным способом ее выражения, ибо сами-то эти отношения глубоко социальны. И именно поэтому через индивидуальный нравственный облик человека, через интимные проявления его жизни художник-реалист рассказывает о гораздо бо́льшем, чем собственно этическая проблема.

Разве пафос Отелло только в том, что он — ревнивец, а конфликт «Ромео и Джульетты» — только печальная история любви двух юных сердец? И вместе с тем без ревности Отелло и без повести о любви Ромео и Джульетты попросту не было бы трагедий Шекспира, в содержании которых без труда улавливаются острейшие социальные конфликты.

Обо всем этом следует особо напомнить, исходя из интересов нашего искусства вообще, и киноискусства в особенности. Ведь оно решает действительно новаторскую задачу — отражение нравственного облика человека социалистического общества, человека, для которого личное и общественное неразрывны. Очень метко сказал по этому поводу К. Федин: «Октябрь поставил перед народом задачу переустройства отношений между личностью и обществом. «Я» есть часть целого, перед которым я должен выполнить свои обязанности — в труде, в семье, в государстве. «Мы» суть целое, и целое исполняет общественный, государственный долг перед каждым «я» — дает максимум возможного для личности в семье, школе, на работе, в годы молодости и под старость. Тончайшие разветвления этой сложной и нераздельной связи личности и общества в социалистическую эпоху сделались основным содержанием нашей литературы».

И не случайно, конечно, художники задумались с первых же шагов советского киноискусства о месте «личного» в отражении «общественного». Перед ними встала во весь рост дерзкая, революционная задача (ибо прецедентов не было!) образного обобщения неодолимого движения народных масс, прорвавшихся к сознательному историческому творчеству, могучих действий коллектива, навсегда преодолевшего узкий горизонт индивидуалистической морали. Решить ее старыми драматургическими средствами было невозможно: выработанные художниками прошлого способы характеристики отражали другие исторические условия жизни человека.

Именно поэтому первооткрыватели социалистического реализма в кино нередко провозглашали в своих декларациях дерзкое отрицание старых традиций, стремясь в символических, «космических» образах рассказать о новом герое.

Но это был путь, крайне ограничивавший возможность поэтического воссоздания новой действительности. Он закономерно привел некоторых киномастеров к определенным эстетическим потерям: к утрате мастерства в обрисовке живого, цельного образа, художественно правдивого образа, человеческого характера, — мастерства, органически присущего реалистам прошлого, — к подмене реалистического образа абстрактными символами и схемами, к поглощению всего личного, индивидуального — социальным.

Недопустимость такого обеднения киноискусства, его реалистических возможностей стала особенно очевидной довольно скоро, ибо развитие советского общества привело к невиданному еще расцвету личности, человеческой индивидуальности и нового зрителя не могли удовлетворить космические, бесплотные абстракции. На повестку дня встал вопрос о «живом человеке», об изображении личности гражданина нового мира во всем его духовном богатстве.

Разгорелись ожесточенные дискуссии. Некоторые считали возврат к опыту реалистов данью психологизму, якобы противопоказанному специфике нового, социалистического искусства, кино, другие же справедливо полагали, что учеба у классиков вооружит мастеров киноискусства верным методом художественной обрисовки личности советского человека, практически преодолевающего вековой дуализм индивидуального и общественного.

Кто был прав, показала практика наших художников, сумевших отойти от абстрактности характеристик, от схематизма и создать галерею прекрасных кинематографических образов, в каждом из которых через живую плоть человеческого характера, через любые (даже самые интимные) стороны человеческой жизни раскрывается сущность жизни общественной, ее смысл, ее антагонизмы и конфликты, тенденции развития. Такая обобщающая сила была присуща не только художественным образам большого гражданского масштаба, за судьбами и действиями которых легко угадывались судьбы и действия целых классов, но и более локальным, «камерным»

по своему звучанию: не только Чапаеву, Максиму, Шахову, Полежаеву, но и героям таких фильмов, как «Трактористы», «Волга-Волга», «Учитель» и т. д. В галерее этих образов раскрывался новый мир личности человека социалистического общества. И как порою далеки от них бесплотные, восковые фигуры, которые иногда появлялись на наших экранах: ожившие иллюстрации абстрактных категорий морали, которые мы не можем оценить иначе как отступление от завоеванных киноискусством идейно-творческих позиций.

Закономерным следствием распространения иллюстративности явился разрыв личного и общественного в образной ткани значительного числа произведений и, в частности, — абсолютизация производственной проблематики в ущерб миру человеческих страстей. Личная жизнь героев фильмов оказывалась механическим привеском к изображению их трудовой деятельности: этаким катализатором зрительской реакции. Была в них, конечно, и любовь, но любовь особая, так сказать, производственно оправданная: герой (или героиня) влюблялся (или влюблялась) вследствие достигнутых противной стороной производственных показателей, или же, наоборот, наказывал (наказывала) презрением незадачливую посредственность, для которой недоступен трудовой подвиг! Вспомним хотя бы типичный в этом отношении фильм «Разные судьбы». Не всегда, конечно, разрыв личного и общественного бывал столь очевиден. Подчас его маскировало чисто внешнее соединение общественного и личного, в самой жизни советского человека слитых, спаянных воедино. В последнем случае в сюжетной канве фильмов личное и общественное оказывались чем-то вроде двух поездов, мчащихся по параллельным путям без какой-либо возможности столкновения, встречи.

К сожалению, подобный недостаток имеет место и в свежих, талантливых произведениях, радующих образными открытиями, тонкими наблюдениями художников за жизнью современников. К их числу, на наш взгляд, может быть отнесена картина «Последний из Сабудара». Несмотря на все бесспорные достоинства этого произведения, в нем «мирно» соседствуют две истории: любви Гогита Квернадзе к Теброле и роста деревенского паренька Гогита Квернадзе, добившегося рекордной выработки стержней и получившего от авторов право сказать: «Вот он, мой завод. Теперь я здесь полноправный хозяин». Нарушение единства действия, конечно, наносит ущерб художественности фильма.

В нашей критической литературе уже отмечалось такое последствие разрыва личного и общественного в драматургии фильмов, как обедненное, а подчас и карикатурное изображение **трудовой деятельности** советского человека, в которой, как известно, **наиболее ярко, концентрированно выступает красота его нравственного мира.**

Хотелось бы обратить внимание и на другое последствие иллюстративности в искусстве. Мы имеем в виду ханжеский взгляд на некоторые интимные стороны жизни человека, как на нечто противопоказанное социалистическому искусству или даже запретное для него. Не поэтому ли столь чопорны и безжизненны герои некоторых последних фильмов, не умеющие любить истинно человеческой, «грешной», порою трудной, но всегда радостной любовью? Не поэтому ли столь робко наши кинематографисты пытаются показать жизнь человека во всех ее проявлениях, стыдливо вздымая объектив к облакам в ту минуту, когда герой привлекает к своему сердцу героиню? И не поэтому ли столь тщательно избегают они рассказа о чистом и большом интимном чувстве, рассматривая это, по-видимому, как что-то «не моральное»? Странно, что нам, людям эпохи утверждения истинно человеческой морали, приходится сталкиваться с таким пониманием «нравственности». Хочется привести в назидание современным носителям этих мещанских взглядов слова Добролюбова, сказанные в адрес лицемеров, осуждавших Тургенева за «неморальность» сцены прихода Елены к Инсарову: «Есть люди, которых воображение до того засалено и развращено, что в этой прелестной, чистой и глубоко-нравственной сцене полного, страстного слияния двух любящих существ, они видят только материал для сладострастных представлений. Судя обо всех по себе, они вопиют даже, что эта сцена может иметь дурное влияние на нравственность, ибо возбуждает нечистые мысли. Но пусть их вопиют: ведь есть люди, которые и при виде Венеры Милосской ощущают лишь чувственное раздражение и при взгляде на Мадонну говорят с приапической улыбкой: «а она... того... [годится»...] Но не для этих людей — искусства и поэзия, да не для них и истинная нравственность. В них все претворяется во что-то отвратительно-нечистое. Но дайте прочитать эти же сцены

невинной, чистой сердцем девушке, и, поверьте — ничего, кроме самых светлых и благородных помыслов, не вынесет она из этого чтения».

Весьма показательно, что против схематизма и штампа, против недоверия к «личному» подняли свой голос мастера кино, особенно молодежь. И конечно же не случайно! Ведь им, творцам живых образов, как воздух, нужна художественная правда, ибо зритель не терпит ни малейшей фальши в изображении той жизни, которой он сам живет, тех волнений, которые сопутствуют ему ежедневно, ежечасно. Он сразу же понял (а точнее почувствовал) внеэстетическую сущность тех произведений, где убогая схема производственного конфликта гальванизировалась вставными эпизодами «про любовь», как некими манками, долженствующими увлечь его воображение, и ответил художникам, их создавшим, полным равнодушием.

И вот здесь-то произошло нечто весьма странное. Некоторые деятели кино ударились в другую крайность. Желая вернуть утерянное было внимание зрителя, они впали в иной грех, абсолютизируя личное, бытовое, используя трудовую деятельность человека лишь как некий необходимый фон для пошлых мелодрам. Спекуляция на близких всем людям интимных человеческих чувствах, характерная для целой серии кинопроизведений, привела к поверхностному бытовизму, к отступлению ряда художников от боевых, партийных традиций нашего киноискусства.

Вспомним лучшие образцы киноискусства социалистического реализма. Какую бы сферу человеческих отношений они ни затрагивали, в них всегда присутствовали как неотъемлемые качества, партийная страстность и гражданская заинтересованность художников. Даже тогда, когда они показывали частную жизнь человека, им удавалось сквозь призму, казалось бы, незначительных фактов воскрешать картины эпохи, ее смысл и тенденции. Короче — за индивидуальными проявлениями жизни они поэтически раскрывали ее социальный смысл, за случайными перипетиями личных судеб — закономерности общественного движения.

К сожалению, в ряде фильмов, повествующих о мире личных отношений героев, это повествование не перерастает до той степени социального обобщения, которую, например, смогли достигнуть создатели фильма «Коммунист». И в данном случае мы говорим уже не об откровенно ремесленнических фильмах, лишенных какого бы то ни было поэтического очарования, но о бесспорно привлекательных произведениях, особенно о тех, которые созданы кинематографической молодежью.

Нельзя не радоваться появлению таких фильмов, как «Весна на Заречной улице» Ф. Миронера и М. Хуциева, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, а также целого ряда других, получивших ныне всеобщее признание. В них подкупает то, что принято называть поэтической интонацией произведения: чистота (не побоимся этого несколько неопределенного в эстетическом отношении термина) мироощущения художников, их влюбленность в своих героев — современников и сверстников, их умение показать красоту нравственного мира молодого человека пятидесятых годов, его устремления, помыслы, духовную интеллигентность и т. д.

И все-таки, если говорить по большому счету, фильмам многих молодых кинематографистов не хватает того, что превращает рассказ о самых обыденных вещах в картину эпохи, решающую ее кардинальные проблемы. Их произведения нельзя упрекнуть в «бытовизме», «мелкотемье». Но можно и нужно сказать молодежи, которая представляет собой будущее советской кинематографии: идите дальше, поднимайтесь — как ваши предшественники и учителя — к большим обобщениям, умейте говорить с народом о коренных п р о б л е м а х, вдохновенно решаемых им. Будьте художниками-мыслителями, выражающими в образной форме то, что, быть может, еще бродит подспудно и скорее чувствуется, чем осознается современниками. Всегда помните мысль Ф. Энгельса о том, что в высоком реалистическом искусстве «главные действующие лица действительно являются представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет».

Здесь нам хотелось бы поспорить с некоторыми критическими оценками первых фильмов творческой молодежи. Мы согласны, например, с характеристикой фильма «Весна на Заречной улице», как образного открытия, данной в статье Ю. Ханютина «Проблемы социалистической морали в фильмах последнего времени» (см. сборник «Вопросы киноискусства», М., 1958). Но мы не можем солидаризи-

роваться с автором в безоговорочно положительной оценке драматургической основы фильма. Ю. Ханютин пишет: «В основе фильма Миронера и Хуциева довольно не новая история любви простого рабочего парня к образованной девушке-учительнице. В иных руках она стала бы фальшивой иллюстрацией к той мысли, что у нас уничтожены всякие различия между физическим и умственным трудом, а потому брак между простым рабочим и интеллигенткой не таит в себе внутренних трудностей. Режиссеры «Весны на Заречной улице» утверждают обратное, они говорят: различия есть. И герой фильма, которого удивительно верно и точно играет Н. Рыбников, мучительно ощущает свое неравенство с возлюбленной». Несколько ниже автор прямо связывает этот фильм с традициями фильмов Довженко, «с их мечтательными, сердечно чуткими героями, живо откликавшимися на каждый искренний человеческий порыв».

Нам кажется, что Ю. Ханютин в данном случае допускает отождествление фабульной основы произведения и содержания. История внутренних трудностей брака рабочего с интеллигенткой — это фабула, которая может послужить основой для произведений разной степени широты социального обобщения. И возможен такой случай, что художник (как это и произошло с авторами «Весны на Заречной улице») отвечает на этот вопрос не в духе абстрактной дидактики, но и не поднимается к большим идейным обобщениям. А ведь *художник социалистического реализма прежде всего политик, умеющий через этическую коллизию подойти к политическим обобщениям,* что прекрасно доказано марксистской критикой. И поэтому сравнение Ф. Миронера и М. Хуциева с Довженко, мягко говоря, хромает.

В фильмах Довженко потрясает отнюдь не изображение героев, «чутко откликавшихся на каждый искренний человеческий порыв», а нечто неизмеримо большее. Его, великого художника, волновали *кардинальные* проблемы современности, судьбы Человека, битвы которого возвещают о новом, прекрасном мире. Когда-то Гейне сказал о поэте: «Сердце поэта — центр мира». Именно таким центром мира было сердце Довженко, сердце Эйзенштейна, сердце Пудовкина. И песнь их сердец волновала всех простых и честных людей земли.

Конечно же, фильмы наших молодых кинематографистов, созданные в последний период, неизмеримо более локальны по своему общественному звучанию. Об этом надо говорить без скидок на молодость и неопытность. Но в них же ощущается главное — чистое сердце художников, активно приемлющих нашу прекрасную действительность и по мере своих возможностей пытающихся ее поэтизировать. Обогащенное мыслью, философским раздумьем, их творчество прорвет рамки узкоэтического подхода к жизни и породит новые эстетические ценности, достойные войти в арсенал советской киноклассики.

Читая газеты и журналы

Герой нашего времени.—Не конкуренты, а союзники.—Вопреки дурной традиции.—Печальное исключение.—Об импортных фильмах

XXI съезд партии, явившийся исторической вехой в жизни всей Советской страны, положил начало и новому этапу развития нашей кинематографии. Значение, которое партия придает кино как самому массовому из искусств, величественные задачи, поставленные перед кинематографией в наступившем семилетии, — все это не могло не заставить деятелей советского киноискусства с особой остротой ощутить свою историческую ответственность, свою благородную миссию в борьбе народа за построение коммунизма.

Современность и ее герои — вот та узловая проблема, которая волнует работников кино и которая поднимается во множестве их выступлений на страницах печати.

«Герой нашего времени» — так назвал режиссер С. Герасимов свои заметки, опубликованные в журнале «Огонек». В них речь идет о главных чертах образа советского человека, как они видятся автору: это чувство собственного достоинства свободного человека, это чувство ответственности за настоящее и будущее человечества, чувство, завещанное Октябрем молодому поколению. Герасимов видит такого героя в рядовом труженике с «заурядным» лицом, с негромким голосом и потемневшими от работы руками.

Режиссер совершенно ясно, определенно представляет себе своего героя, знает, что́ он ищет в жизни. «Как раз вследствие внешней простоты очень трудно показать в искусстве этого прекрасного нового человека. Но тот не художник, кто, будучи сверстником своего времени, проходит мимо главного своего героя. Романтика крайних натур часто заслоняет тех истинных героев нашего времени, на которых опирается вся наша жизнь. Но лучшие наши художники упрямы, они сердцем понимают, что истинная красота лежит здесь, в этом рядовом человеке». В этих словах категорично выражена этическая и эстетическая программа С. Герасимова. Быть может, и даже наверное, с ней во многом не согласятся драматурги и режиссеры, испытывающие влечение к характерам незаурядным.

Но такие индивидуальные творческие различия ничуть не мешают нашим мастерам стоять на общих позициях социалистического искусства, стремиться к единой цели — глубокому, яркому отражению нашей героической современности.

●

Обсуждение вопросов, вставших перед советской кинематографией в связи с семилетним планом, ведется на страницах общей и специальной печати в разных направлениях: ставятся и чисто творческие проблемы, и организационные, и технические, и проблемы, так сказать, комплексного характера, связанные с будущим кино.

С интересной статьей такого рода, посвященной взаимоотношениям кино и телевидения, выступил в «Литературной газете» заместитель главного инженера «Мосфильма» М. Высоцкий.

В нашей стране, пишет автор, полностью исключена характерная для капитализма конкуренция между кинематографией и телевидением. Широкое развитие телевидения не вызовет кризиса кинематографии, так как она все больше будет обслуживать телеэкран. Необходимо наладить более тесную связь между кино и телевидением, использовать общие достижения, это принесет пользу обоим видам искусства — такова главная мысль статьи. По мнению автора, телевизионные программы следует заранее снимать на пленку и показывать как телефильмы. Это позволит передавать программы из любого телецентра неограниченное количество раз. При этом применение киносъемок даст телевидению все те технические приемы, которые кино накопило за 60 лет своего существования.

С другой стороны, телевидение также повлияет на развитие кино, даст возможность применить в художественной кинематографии «электронный монтаж», обойтись без многих сложных трюковых эффектов; телекамера окажется незаменимой при документальных съемках.

Но пока что телевидение развивается у нас в полном отрыве от кино. Чтобы обеспечить их тесную связь, — заключает М. Высоцкий, — целесообразно, чтобы их работу направлял один руководящий орган, который сможет комплексно осуществлять все необходимые мероприятия. Чем раньше это будет сделано, тем лучше и быстрее будут решены задачи, поставленные контрольными цифрами на 1959—1965 годы в области телевидения и кинематографии.

●

«Удельный вес» кино среди других искусств повышается. Самое важное искусство, оно становится и все более заметным и замечаемым не только зри-

телем, но и теми органами печати, которые по дурной традиции никогда на него внимания не обращали.

Разве еще совсем недавно можно было в солидном академическом труде по эстетике найти хотя бы упоминание о кино? Это казалось чуть ли не нарушением приличий. И, скажем, в фундаментальной, объемом более 20 печатных листов, работе Г. Недошивина «Очерки теории искусства» места для кино не нашлось. Теория как бы существовала и писалась не про него. Ныне кино постепенно выбирается из своего положения бедного родственника, как равное входит в семью прочих искусств. И приятно отметить, что в выпущенной издательством «Искусство» книге Н. Дмитриевой «Вопросы эстетического воспитания» кино уделяется хоть и скромное, но все-таки вполне определенное место.

Отказываются от традиционного невнимания к кино и толстые литературные журналы. «Иностранная литература» в хронике культурной жизни за рубежом постоянно информирует читателя о новых кинофильмах. Журнал «Октябрь» уже несколько раз обращался к проблемам советского киноискусства. Думается, что его читатели с интересом прочли статью И. Вайсфельда «Разворачиваясь в марше», где внимательно прослеживаются наиболее характерные процессы жизни кино последних лет, и выступление Р. Юренева в дискуссии «О советской комедии», где критик резко выступает против людей, не любящих комедию, не понимающих ее и отбивающих охоту у талантливых комедиографов и режиссеров работать в этом трудном и любимом народом жанре.

Редколлегия журнала «Советская музыка» совершенно справедливо рассудила, что в «серьезную» музыку входят не только симфонии, квартеты и оперы, что песня и оркестр, звучащие в фильме, чрезвычайно серьезны и важны прежде всего потому, что с этой музыкой знакомятся миллионы людей. И журнал регулярно дает краткие (может быть, слишком краткие) обзоры «Музыка в новых кинофильмах».

Безусловное их достоинство — оперативность и боевитость. Здесь редко встречаются уклончивые оценки: «с одной стороны», «с другой стороны». Если Л. Живову нравится песня о водителях В. Соловьева-Седого и М. Глуха к фильму «Очередной рейс», то он об этом пишет ясно и определенно, как о «несомненной удаче» и так же определенно и вполне справедливо характеризует как «пример, трафаретности и безвкусицы в сюжете и музыкальном сопровождении» кинофильм «Песня первой любви» (композиторы А. Бабаджанян и Л. Сарьян).

Еще более резко отзывается о музыке к фильму «Девушка с гитарой» А. Митрофанов. В заметке, озаглавленной «В плену дурного вкуса», он утверждает: «...давно уже не встречались мы со столь концентрированным воплощением весьма сомнительных эстетических вкусов, все еще живущих среди части наших композиторов». Авторы музыки А. Островский и Ю. Саульский широко цитируют эстрадные «шлагеры» довольно дурного пошиба, далее демонстрируются различные разновидности зарубежного джаза, причем шаблонный западный джаз композиторы принимают, видимо, за эталон современной легкой музыки и с умилением копируют его уродливо-вульгарные формы. А. Митрофанов характеризует музыку к фильму как «засилие откровенного стандарта».

Неудачна и попытка А. Островского и Ю. Саульского высмеять музыкальное ремесленничество. Когда плохой песне героя фильма молодого композитора Корзикова они противопоставляют его же «удачный» опус, то разница не столь уж ощутима. Кстати, и текст «удачной» песни звучит также вполне пародийно:

Жил на свете гражданин,
Дома он скучал один,
Хмурый целый день,
Бледный, словно тень (!)

А. Крамской на страницах «Советской музыки» положительно оценивает музыкальный очерк «Имени Чайковского», а А. Сергеев в заметке «О неудачной песне и добрых рецензентах» полемизирует с критиками, положительно оценившими песню М. Фрадкина к фильму «Добровольцы».

Можно, конечно, спорить с отдельными оценками журнала. Но бесспорно, что само начинание заслуживает всяческой поддержки. Обычное невнимание кинорецензентов к труду композиторов (чьи имена, как правило, даже не упоминаются в газетах), если не исправляется, то хотя бы восполняется отчасти этими откликами музыковедческого журнала.

●

Фильмы, посвященные современной теме,—в центре внимания нашей кинообщественности, критики, зрителей. Не случайно, что именно таким картинам, как «Поэма о море», «Дорогой мой человек», «Добровольцы», разрабатывающим современную тематику, было уделено печатью большое место, им посвящено рекордное число статей.

К картинам, рассказывающим о сегодняшнем дне советского человека, большинство критиков подходит взыскательно, строго, но доброжелательно, памятуя, что художники, чей труд они оценивают, работают на самом ответственном и трудном участке. К сожалению, порой бывают и печальные исключения из этого правила. Примером подобного необъективного анализа является рецензия Ю. Вол-

гина на фильм «Наш корреспондент», опубликованная в «Вечерней Москве» 6 февраля 1959 года.

Дав рецензии стереотипный для подобных статей заголовок «Неосуществленный замысел», Ю. Волгин изничтожает фильм, что называется, на корню. Оговоримся заранее: фильм отнюдь не безупречен. И прежде всего серьезные упреки можно предъявить исполнительнице центральной роли—молодой журналистки Татьяны Никитиной — Н. Подгорной, которая порой несколько инфантильна; отдельные ситуации, вроде неожиданного «выдвижения» Татьяны или остановки ротации по поводу, в общем незначительному для такой экстраординарной меры, неестественны. Но в фильме много хорошего, интересного, чего не заметил автор рецензии.

Рецензент решительно не видит конфликтов в фильме. Он так и пишет: «Нам показали сплетение случайных, не характерных для журналистской и редакционной жизни событий»... Нельзя же считать «внутренним конфликтом» неудачный дебют Татьяны Никитиной на целине». Да, это не конфликт. Но как можно было не заметить идущее через весь фильм столкновение Татьяны и ее друга Алексея Боброва, столкновение разных методов журналистской работы: подлинного осмысления, анализа действительности и казенного краснобайства, столкновения разных принципов жизни — творческого и паразитического. В истории строителей—старика инженера Ивана Ивановича и бригадира Уварова рецензент увидел только конфликт «хорошего с лучшим». Но он не заметил показанного в фильме большого и характерного именно для сегодняшней жизни явления: того, что у рядового человека растет чувство гражданской ответственности, развивается творческая инициатива! Нет, нельзя так поверхностно разбирать произведения, тем более когда речь в них идет о вопросах жгучих, современных.

●

У нас, к сожалению, очень редко рецензируются иностранные фильмы, выходящие на советский экран, хотя они составляют значительную долю годового репертуара кинотеатров. И уж совсем редко делаются попытки обзора этих фильмов, какого-то анализа закупочной политики «Совэкспортфильма». Тем более интересен один из первых шагов в этой области, сделанный В. Шалуновским на страницах «Известий».

Автор пишет о большом познавательном значении зарубежных фильмов, об огромной роли кино в установлении языка мира, дружбы и взаимопонимания между людьми разных стран и континентов. Он приводит интересные цифры: за 1957 год Советским Союзом было закуплено 105 художественных фильмов; за шесть месяцев 1958 года — 63 фильма. Среди демонстрируемых на советских экранах зарубежных фильмов много интересных картин из стран социалистического лагеря, а также из Франции, Италии, Японии. «Но, — справедливо замечает автор статьи, — не всегда еще, к сожалению, выпускаемые у нас на экраны иностранные фильмы оказываются интересными и содержательными». И речь идет не только о художественных достоинствах, «а о самом жизненном материале, о тех идеях и чувствах, которые несут эти фильмы. Нередко они разочаровывают именно своей легковесностью, ничем не примечательными схематичными образами, надуманным, банальным сюжетом». В качестве примера подобных произведений в статье приведены португальский фильм «Три зеркала», французский «Разбитые мечты», югославский «Фальшивый кумир».

Заметим, кстати, что в книге Н. Дмитриевой «Вопросы эстетического воспитания» совершенно справедливо говорится, что такие фильмы, как «Девушка моей мечты», оказали самое дурное влияние на вкусы зрителей.

Не так давно на наши экраны выпущен югославский художественный фильм «Ищи Ванду Кос». Правильно пишет Р. Хакимов в статье «Легкомыслие или кощунство?» (газета «Ленинец», Уфа): «Фильм говорит: откажитесь от ненависти к врагу, ведь жизнь так сложна, что если пристальней в нее вглядеться, так настоящих врагов и нет... Мещанское восторжествовало над героическим». Смысл картины в общем прямо противоположен ее названию: не ищите Ванду Кос, не пытайтесь обнаружить предательство, так как это может принести несчастье, — вот о чем говорит фильм.

И вот такая внутренне гнилая, фальшивая картина выпускается на экраны! Допустим, подобные ошибки «Совэкспортфильма» единичны. Но что, кроме насаждения обывательских вкусов, могла дать выпущенная на наши экраны целая серия насквозь мещанских австрийских фильмов? По какому принципу отбирались самые банальные аргентинские фильмы?

Кино — слишком острое идеологическое оружие, чтобы обращаться с ним столь легкомысленно.

Лишь в последнее время наши закупочные организации стали подходить к отбору иностранных фильмов более взыскательно. Этот положительный сдвиг надо закрепить. На советские экраны должны выходить действительно интересные, значительные, художественно ценные произведения зарубежного киноискусства.

Чарльзу Чаплину — 70 лет

ЧАРЛЬЗУ СПЕНСЕРУ ЧАПЛИНУ

Веве, Швейцария

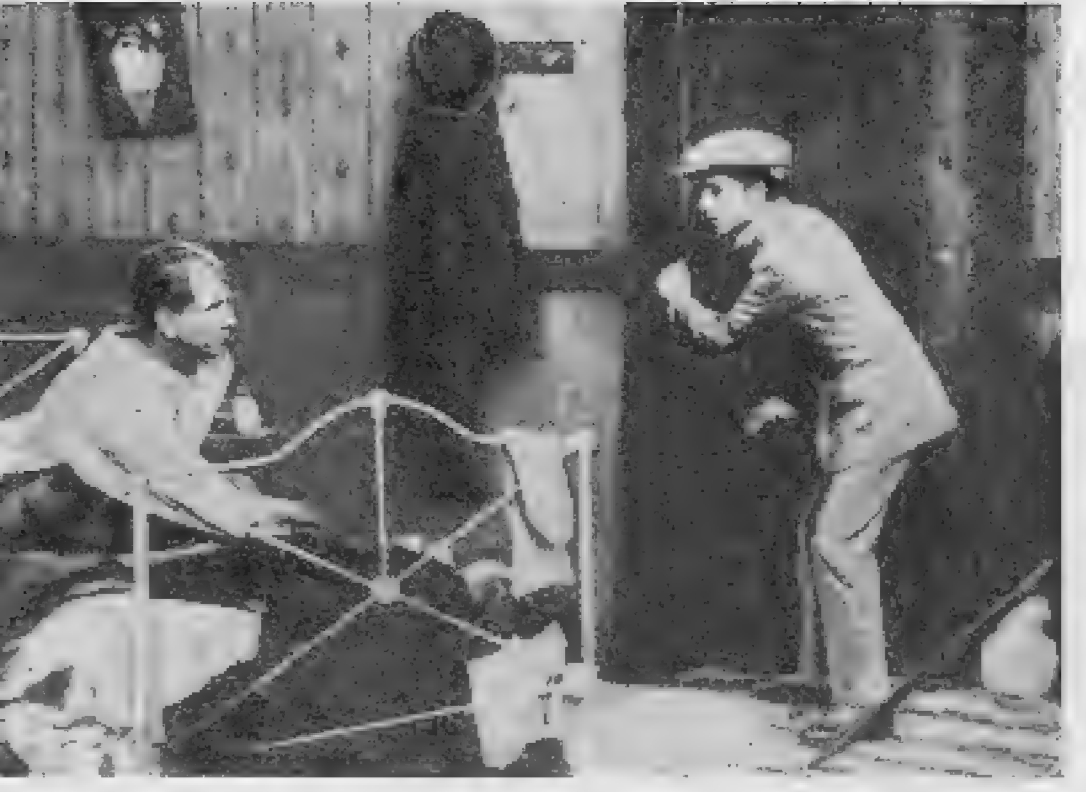
В день Вашего семидесятилетия работники кино Советского Союза шлют Вам самые сердечные поздравления и пожелания долгих лет здоровья, счастья и творческих успехов. Человечность и оптимизм Ваших фильмов находят глубокий отклик в сердцах советских зрителей. Пусть Ваше искусство будет всегда молодо и любимо народом.

По поручению президиума Союза работников кинематографии СССР И. Пырьев, С. Юткевич, Г. Александров

Москва, 16 апреля 1959 года.

А. Кукаркин

Чаплин и современность



Прогрессивная общественность многих стран мира отмечает в этом месяце семидесятилетие со дня рождения выдающегося мастера современного киноискусства Чарльза Спенсера Чаплина. Многочисленные фильмы, созданные Чаплиным, входят в сокровищницу общечеловеческой культуры. Его искусство отличают щедрость таланта, сила гражданского темперамента, глубина мысли, творческая смелость и новаторство.

Говоря, что сам ход развития истории превращает устарелую форму жизни в предмет комедии, что человечество, смеясь, расстается со своим прошлым, Карл Маркс вскрыл тем самым историческую обусловленность появления сатиры не только Лукиана, на которого непосредственно ссылался, но и сатирического искусства вообще. И Чаплин, как всякий большой художник, жил и живет проблемами своего времени. Искусство Чаплина в лучших его произведениях поднимается до больших социальных обобщений.

Комичный, пародийный и условный герой чаплинской эпопеи — маленький человечек Чарли — служил для художника средством не только обличения буржуазной действительности, но и выражения высоких гуманистических идеалов.

Правда, Чаплин подчеркивал в своем герое ограниченность его сознания и бедность мечты. Но тем самым художник предъявлял гневное обвинение обществу, низводящему человека до состояния, когда все его помыслы ограничиваются нуждами сегодняшнего дня. Пока существуют социальное неравенство и

РАБОЧИЕ МОМЕНТЫ И КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ Ч. ЧАПЛИНА:
Чаплин (справа) инструктирует актера, играющего роль фермера в короткометражке «Солнечная сторона» (1919)
Голодный Чарли не прочь разделить чужой завтрак («За кулисами экрана»)
Чарли-солдат тоскует по далекой родине в сырой землянке («На плечо!»)

угнетение, как бы говорил Чаплин зрителям, пока простой человек скован страхом перед нищетой, узаконенной травлей и жалкой смертью, счастье для него немыслимо и удел его один: повседневная и жестокая борьба за существование, требующая всех физических и моральных сил, лишающая его даже права на воображение и мечту.

Эксцентрический Чарли то и дело нарушает господствующие в обществе нормы поведения и общепринятую логику. Эти нарушения в каждом новом фильме «чаплинианы» постепенно приобретали все более глубокий смысл.

Мнимая нелепость поступков Чарли, приводивших его к конфликту с «нормальным» буржуазным укладом, позволяла художнику в острогротескной форме выявлять истинную бессмысленность, ненормальность и уродливость этого уклада. Уродливость того строя, в котором совершенные машины, призванные освободить человека от тяжелого труда, делают его своим рабом («Новые времена»); в котором судьба человека зависит не от его человеческих качеств, а от счета в банке («Огни большого города»); в котором кровавые маньяки вершат судьбами людей, а доброта, благородство и гуманность человека становятся источником его страданий («Великий диктатор»)... Капитализм — это мир, в котором «все совсем наоборот», сказал Бернард Шоу. Едкое замечание английского сатирика может служить ключом к пониманию сути комического у Чаплина.

Когда Чаплин, раскрывая внутреннее содержание образа, снимал с себя комическую маску, тогда зритель видел за ней лицо человека, искаженное не смехом, а болью и страданием. Именно сочетание комического и трагического внутри одного и того же образа, а не только внутри одной сцены или ситуации помогло художнику придать своему герою о б о б щ а ю щ е е значение.

За десятилетия своего экранного существования герой Чаплина проделал сложную и чрезвычайно важную эволюцию. «Образ, который я играю,— писал сам художник в статье «Вдохновение», — изменился, он стал

Чарли была свойственна рационализаторская жилка... («Солнечная сторона»)

Беглый каторжник Чарли, переодетый в костюм пастора, не в восторге от опасного соседства («Пилигрим»)

Работа портновского подручного пришлась не по душе Чарли («Граф»)

более трагичным и печальным, немного более организованным. Он потерял свою буффонность, он стал более рациональным. Как кто-то сказал, он стал менее маской и более человеческим существом».

Вслед за «очеловечиванием» комической маски последовала эволюция человеческого характера и всего социального содержания чаплинских произведений. Развитие образа Чарли в основных своих чертах соответствовало эволюции «маленького человека» Америки. Сначала бессильный протест в «Иммигранте», боль и горечь в фильме «На плечо!», и всюду — неистребимая наивность. О ней говорил сам Чаплин в 1928 году: «...Мой любимый «кусок»— концовка «Пилигрима». Это тот эпизод на границе, в котором шериф хочет, чтобы я убежал, а я все время возвращаюсь. Он очаровательно передает наивность образа».

Эта наивность сохранилась и позже, но в значительно меньшей степени. Гибель иллюзий заставила Чарли становиться все более серьезным, жизнеспособным и социально активным. Из символа обыденности, ограниченности он в «Великом диктаторе» был превращен автором почти в героя. И в финале картины пращой Чаплина управлял уже не смех, а гнев и воля измученного человека.

По своему мировоззрению Чарльз Чаплин далек от марксизма. Говоря о своих убеждениях, он чаще всего называет себя индивидуалистом. Уже вошло в традицию в этом индивидуализме усматривать трагедию Чаплина.

Пусть так. Но при этом нельзя забывать о главном — о том, что в лучших произведениях «чаплинианы» автор ее сумел п р е о д о л е т ь ограниченность своего индивидуалистического мировоззрения. Фильмы «Новые времена» и «Великий диктатор», хотел того сам Чаплин или нет, объективно знаменовали собой отказ от идеалистических иллюзий.

Художественное вйдение Чаплиным капиталистического общества, его концепция современной «человеческой комедии», его глубоко демократическое искусство непосредственно

После очередной своей проделки Чарли пытается смягчить гнев хозяина («Граф»)
Жестокие люди чуть не отняли у Чарли его приемного сына («Малыш»)
За неимением кровати можно уютно устроиться и в тележке под открытым небом («Цирк»)

связаны с революционными изменениями, которые произошли в мире в XX веке. Это определяет особую ценность чаплинского творчества.

Идеал Чаплина непосредственно не формулируется в его произведениях. Он осознается зрителем через антитезу к осмеиваемой действительности. В какой-то степени этот идеал был провозглашен лишь в финальной речи в «Великом диктаторе». Он воспринимается как мечта о гармоничном обществе, в котором сочетаются интересы всех людей и каждого человека, обществе, в котором созданы условия для удовлетворения всех насущных и разумных потребностей.

•

Вышедшие после «чаплинианы» три фильма — «Мсье Верду», «Огни рампы» и «Король в Нью-Йорке» — представляют собой произведения отличные друг от друга как по жанру, так и по настроению, мироощущению. На первых двух из них особенно сильно сказались условия, в которых жил и творил художник: это были годы яростного наступления американской реакции на прогрессивные силы и, в частности, наиболее жестокой травли самого Чаплина.

Новые замыслы потребовали дальнейшего развития той сатирической линии творчества, которая возобладала уже в тридцатые годы в «Новых временах» и «Великом диктаторе» над лирико-драматическим комизмом «Малыша», «Цирка», «Огней большого города». (Несколько выпадают из главного русла послевоенного чаплинского творчества «Огни рампы»; постановка этой камерной драмы была обусловлена рядом обстоятельств, связанных преимущественно с условиями жизни художника в Америке накануне его переезда в Европу.) С этими новыми задачами как режиссер и как актер Чаплин справился в «Мсье Верду» и в «Короле в Нью-Йорке» вполне успешно. В драматургии же этих картин, в их системе образов отчетливо проявились весьма серьезные изъяны.

По жанру «Мсье Верду» представляет собой комический философский этюд, в котором

Нестерпимо одиночество в бескрайних снежных просторах Аляски («Золотая лихорадка»)

Как чудесное видение, проходит слепая цветочница мимо Чарли («Огни большого города»)

«Кормящая машина» разладилась... («Новые времена»)

вскрывается сущность капиталистических отношений, отрицающих все принципы человечности и гуманизма. В отличие от Чарли Верду попытался приспособиться к капиталистической системе, жить по законам окружающего его мира. И он предстает как энергичный, ловкий и расчетливый делец, ведущий игру на фондовой бирже. Средства для финансовых операций дают совершаемые им кровавые преступления. Поясняя идею фильма, художник говорил, что «для германского генерала фон Клаузевица война была продолжением дипломатии другими средствами, а для Верду преступление — это продолжение бизнеса другими средствами».

Однако при реализации своего замысла Чаплин допустил серьезный просчет. Он придумал для Верду «бизнес», который тот искренне (эта искренность должна служить страшным осуждением разлагающего влияния американского образа жизни) считает делом «не хуже любого другого»: под вымышленными именами он женится на различных женщинах, после чего хладнокровно их убивает и грабит. На добытые таким путем деньги он и спекулирует на бирже.

— Мне кажется,— заявил Чаплин корреспондентам после премьеры,—что фильм более или менее созвучен нашему времени, не знающему жалости. Я хотел пробудить сострадание к человечеству, которое оказалось поставленным в невыносимые условия. Но, чтобы вызвать чувство жалости, я должен был вызвать чувство ужаса. В фильме выведен самый чудовищный образ, который когда-либо появлялся на экране, и в то же время образ в высшей степени человечный.

Таким образом, автор наделил Верду противоречивыми чертами не только для того, чтобы оживить, «очеловечить» образ, могущий иначе превратиться в абстрактный символ, но и для того, чтобы вызвать у зрителя некоторую симпатию к этому человеку: истинный виновник ведь не он, а капиталистическая система... Однако, сделав Верду профессионалом-убийцей, Чаплин заранее *исключил* возможность искреннего сочувствия к своему персонажу.

Чаплин в роли диктатора Хинкеля («Великий диктатор»)
Кто из них более одинок: эта девушка с улицы или подобранный ею котенок? («Мсье Верду»)
Старый клоун Кальверо гримируется перед выходом на сцену («Огни рампы»)

В другой своей сатирической комедии «Король в Нью-Йорке» Чаплин как своеобразный летописец-комедиограф разоблачает новые явления, которые произошли в послевоенной жизни Америки. Подвергнув их сатирическому обстрелу, он выпустил на экран, по сути дела, прямое продолжение фильма «Новые времена». «Король в Нью-Йорке» вполне мог бы называться «Новейшими временами».

Эти «новейшие времена» и стали подлинным объектом сатиры Чаплина. Что касается персонажа, которого играет в фильме Чаплин, то ему отводится роль преимущественно пассивная. Безразлично, откуда появляется герой в начале фильма, безразлично, куда уходит он в конце. Важно одно: погруженный на миг в бурно кипящую жизнь, образ короля, подобно лакмусовой бумажке, выявляет истинный смысл происходящих в ней процессов.

В финале картины король спасается бегством от той самой Америки, к которой он еще недавно стремился, полный наивного восторга и надежд.

— «Король в Нью-Йорке» — это самый бунтарский мой фильм,— заявил Чаплин в интервью корреспонденту английской газеты «Обсервер».— Я отказываюсь быть частью этой умирающей цивилизации!

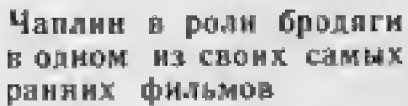
Война, атомная бомба, вопрос о политических, социальных и гражданских правах человека часто фигурируют в разговорах главных героев. В основу истории малолетней жертвы «охотников на ведьм», рассказанной в фильме, положены события, связанные с возмутительными действиями американских властей по отношению к детям Юлиуса и Этель Розенбергов, казненных по вздорному обвинению в атомном шпионаже. Наконец, через всю кинокартину проходит сатирический парадокс, построенный на том, что даже король со всеми его предрассудками и привычками оказывается для современной Америки чересчур «левым».

Однако в отличие от образа Чарли еще более условные образы мсье Верду и короля Шэдоу служат *исключительно* средством обличения действительности и не несут в себе какого-либо положительного идеала. В своих послевоенных фильмах Чаплин не поднимается выше отвлеченного гуманистического протеста против социального зла. Остановившись на полдороге, Чаплин — этот один из самых честных и талантливых художников-гуманистов нашей современности — явил тем самым в высшей степени показательный пример ограниченных возможностей критического реализма.

Король в изгнании Шэдоу и его «посол» обвиняются в шпионаже, и каждый стук в дверь повергает их в смятение («Король в Нью-Йорке»)

Это, разумеется, отнюдь не перечеркивает значения критического реализма в наши дни. Отражая коренные конфликты эпохи, высказывая свое непримиримое отношение к буржуазной идеологии и буржуазным общественным институтам, сознательно или бессознательно выражая протест демократических масс, мастера критического реализма оказывают большую поддержку народам в их борьбе за мир и социальную справедливость.

Чарльз Чаплин идет в первых рядах таких художников Запада. Старейший деятель кино, он на протяжении полувека с честью несет знамя борьбы за социальную справедливость и человеческое достоинство.



Чаплин в роли бродяги в одном из своих самых ранних фильмов

Чаплин в роли пастора («Пилигрим»)

Чаплин в роли солдата («На плечо!»)

Дм. Шостакович

Могущество смеха и слез

Искусство с большой буквы и тончайшая человечность, без которой оно невозможно, приносят радость людям от мала до́ велика. И Чаплин уже нескольким поколениям дает все это. И подобно тому как это бывает с нами при ознакомлении с произведениями большого искусства, когда всякий раз мы находим в них все новые, ранее не замеченные красоты, фильмы Чаплина всегда видишь по-новому. Каждое поколение радуется им по-своему. Так, в год семидесятилетия Чаплина школьники Москвы оглашали кинотеатры громким хохотом, глядя старые чаплинские ленты, вроде «Искателя приключений», и тихонько утирали глаза и носы, сочувствуя Малышу и его покровителю. Смотрели, смеялись и сочувствовали и старшие, которым хорошо известны более поздние работы Чаплина, зрители, оценившие «Огни большого города», «Новые времена» и другие произведения замечательного художника. Мы временами не замечаем в его творчестве слабых мест, настолько оно всегда увлекает нас, настолько глубока наша взволнованность от искусства Чаплина.

Содержание этого искусства — величайшая гуманность, любовь к человеку — единственно достойная основа для творчества во всех его областях. Чаплин неизменно обращается к благородным идеям, и это его верный путь к сердцам людей.

Чаплин достиг вершин искусства, проявляя не только свою любовь к человеку, но и свою ненависть к людям, порабощающим других людей.

Не каждый зритель отдает себе отчет в том, как сложно мастерство Чаплина, как велико его воздействие. Это тоже одна из примет Большого Искусства, мораль которого, будучи незаметной, неотделима от него. Чаплин совершенствует человека, воспи-

Чаплин в роли фашистского диктатора («Великий диктатор»)

Чаплин в роли старого клоуна («Огни рампы»)

Чаплин в роли экс-короля Шэдоу («Король в Нью-Йорке»)

тывает, растит и учит. И эта его способность морализировать в лучшем и самом высоком значении слова почти не имеет себе равных.

Не каждый зритель отдает себе отчет и в том, что, радуясь Чаплину-актеру, которого он видит на экране, он радуется и Чаплину-сценаристу, режиссеру, музыканту, являющемуся единым творцом сложного комплекса работ, обычно выполняемых целой группой профессионалов, обладающих специфическими знаниями и талантами.

Иногда начинает казаться, что многосторонности чаплинского дара нет конца. С приходом звукового кино он некоторое время продолжал «молчать». Озвучивая фильмы, он не вносил в них диалогов; звучала музыка, но не речь. И в то время как многие кинематографисты уже злоупотребляли звуком, увлекаясь новыми возможностями до потери чувства меры и вкуса, мы еще не слышали голоса Чаплина. Если среди его зрителей нашлись бы недруги, они могли бы наконец заподозрить в этом слабость великого артиста: не плох ли его голос?

Я услышал его в «Диктаторе», и при том, что подобная мысль мне никогда не приходила в голову, был поражен полнозвучностью, прекрасными тонами и силой воздействия этого голоса. Чаплин неуязвим и здесь. И в этом случае нельзя сказать, что́ ценнее в созданном образе — зрительная сторона его или речь. Это была еще одна радость, подаренная Чаплиным своему зрителю.

Как неразрывны все стороны его творческого труда, так неотъемлема от творчества Чаплина-художника деятельность Чаплина, по собственному его определению, как «поджигателя мира» в противовес поджигателям войны. Не будем идти дальше того, что он сказал сам о себе, — этого достаточно. Всю свою жизнь Чаплин стоит против темных сил, верит, что добрая воля и любовь к человеку одержат победу над невежеством и злом, и внушает свою веру в «могущество смеха и слез» как «противоядие от ненависти и страха». Чаплину вручена Международная премия мира, и он ответил на нее новым призывом соединить усилия, чтобы все нации могли процветать.

В день семидесятилетия Чарльза Чаплина хочется горячо пожелать ему счастья и многих лет прекрасного труда.

С. М. Эйзенштейн, Чарльз Чаплин (в центре) и Г. В. Александров в Голливуде в 1930 году

Чарльз Чаплин, его жена и Любовь Орлова (Веве, Швейцария, 1955)

Ч. Чаплин (справа) и Ф. Эрмлер, 1935

Этого смешного мохнатого медвежонка привез в подарок Чаплину командир советского танкера (Голливуд, 1943)

Послание Чарльза Чаплина советским кинематографистам

Редакция и коллектив авторов журнала «Искусство кино» направили Ч. Чаплину, в связи с его семидесятилетием, приветственную телеграмму за подписью Г. В. Александрова и ряда других деятелей советского киноискусства.

В ответ получено следующее послание:

Москва, улица Воровского 33,
Григорию Александрову

Я ПОЛЬЗУЮСЬ СЛУЧАЕМ, ЧТОБЫ ПОБЛАГОДАРИТЬ ДОРОГИХ ДРУЗЕЙ, БЛИЗКИХ И ДАЛЕКИХ, ЗА ИХ ДОБРЫЕ И СЕРДЕЧНЫЕ ПОСЛАНИЯ И ПОЗДРАВЛЕНИЯ В СВЯЗИ С МОИМ СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЕМ.

СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЕ ЯВИЛОСЬ НЕОЖИДАННОСТЬЮ, ТАК КАК Я НЕ ЧУВСТВУЮ СЕБЯ НИ НА ОДИН ДЕНЬ СТАРШЕ ШЕСТИДЕСЯТИ ДЕВЯТИ ЛЕТ.

ТЕМ НЕ МЕНЕЕ ЭТО ДЕНЬ СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЯ, И Я ПОЛЬЗУЮСЬ ИМ, ЧТОБЫ ВЫРАЗИТЬ ОДНУ НАДЕЖДУ (ВЕДЬ В КОНЦЕ КОНЦОВ СЛЕДУЮЩЕЕ СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЕ Я МОГУ И НЕ ПРОЖИТЬ, ХОТЯ И НАДЕЮСЬ НА ЭТО). НАДЕЖДА ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В СЛЕДУЮЩЕМ.

МИР БУДЕТ ЦАРИТЬ ВО ВСЕМ МИРЕ, И МЫ ЛИКВИДИРУЕМ УГРОЗУ ВОЙНЫ И УЛАДИМ ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ ВСЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ РАЗНОГЛАСИЯ. МЫ УНИЧТОЖИМ АТОМНУЮ И ВОДОРОДНУЮ БОМБУ ПРЕЖДЕ, ЧЕМ ОНА УНИЧТОЖИТ НАС. БУДУЩЕЕ СОВРЕМЕННОГО МИРА ТРЕБУЕТ СОВРЕМЕННОГО МЫШЛЕНИЯ. ПОЭТОМУ ДАВАЙТЕ ИСПОЛЬЗУЕМ ВСЮ СИЛУ НАШЕГО РАЗУМА — ВМЕСТО УСТАРЕВШИХ ЧЕЛОВЕКОУБИЙСТВЕННЫХ МЕТОДОВ — ДЛЯ РАЗРЕШЕНИЯ СУЩЕСТВУЮЩИХ МЕЖДУНАРОДНЫХ РАЗНОГЛАСИЙ.

ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН

В. Микоша

Когда гремели орудия

Во время войны группа советских операторов кинохроники производила съемку военных операций по проводке морских караванов.

Широкие просторы Ледовитого океана остались далеко позади. Наш поредевший караван после тридцатидневного плавания подходил к Нью-Йорку. Сточетырехэтажный небоскреб Эмпайр Стэйт Билдинг высунул из-за горизонта свое острие, а вскоре на порозовевшем вечернем небе ясно обозначился и весь этот город-гигант. Мы прибыли в Соединенные Штаты.

Много, много лет тому назад, в 1927 году, будучи киномехаником, я показывал зрителям смешного Чарли и часто мечтал увидеть его в жизни.

И вот на одном из приемов в Советском консульстве в Лос-Анжелосе мне довелось встретиться с Чаплиным.

В зал быстро вошел человек с совершенно седой головой и очень молодым лицом. Он направился к нам, дружески улыбнулся и крепко пожал наши руки.

Он подробно расспрашивал о советском кино, о фронте, о Севастополе. Говорил о впечатлении, которое произвели на него виденные накануне материалы кинохроники, снятые в районе Сталинграда.

— У фашистов лица настоящих дегенератов. А какое независимое, одухотворенное выражение лиц у советских командиров... Допрос пленных немецких генералов — полная драматизма сцена. Она даже ночью мне снилась.

Мы, в свою очередь, рассказали Чаплину о популярности, которой пользуются в России его фильмы.

Прощаясь, Чаплин взял с нас слово, что мы обязательно приедем к нему в студию.

...Бесконечные прямые улицы, темно-зеленые пальмовые аллеи, тенистые, залитые цветами парки, — казалось, никогда все это не кончится. Резко скрипнув тормозами, машина остановилась у зеленых, увитых диким виноградом ворот киностудии.

Высокий привратник, ветеран прошлой войны, приветливо распахивает двери:

— Проходите, пожалуйста, русские мальчики. Мистер Чаплин будет с минуты на минуту. А мне разрешите поздравить вас с успехами на фронте...

Тут за воротами раздается гудок. Из маленького, несколько старомодного «рольс-ройса» выскакивает Чаплин.

Сбросив на ходу пальто, он перепрыгивает через несколько раскладных стульев, садится за рояль и играет что-то бравурное.

Потом мы смотрим фильм, снятый много лет назад, в котором Чаплин играет две роли — бродяги и ревнивого мужа. В зале все время звучит неудержимый смех.

Мы показываем Чаплину советский фильм «Черноморцы».

«Превосходно! Чудесно!» — несколько раз восклицает Чаплин. Когда зажигается свет, мы замечаем слезы в его больших умных глазах.

— Простите, пожалуйста. Я очень взволнован. Я вижу, что такой народ победить нельзя. Я верю, что вы вернетесь и в Севастополь и во все оккупированные русские города.

Мы вместе ужинали в ресторане, стены которого были украшены дружескими шаржами на голливудских киноактеров. Портрет Чаплина — на самом почетном месте.

Во время ужина к Чаплину подходили многие незнакомые люди и просили автограф. Надписывая свои фото, Чаплин рассказывал с улыбкой:

— Знаете, у нас есть мальчишеская биржа, где ребята меняются автографами и фотографиями киноактеров. Три мои автографа меняют на одну подпись маленькой Ширли Темпль...

Когда наступило время прощаться, Чарли Чаплин попросил меня по возвращении в Москву уведомить его телеграммой о благополучном прибытии, так как на морских просторах было далеко не безопасно.

Вернувшись в Москву, я выполнил эту просьбу и через несколько дней, совершенно не ожидая того, получил ответную сердечную телеграмму. Чаплин благодарил за сообщение, желал успехов.

Многое изменилось за годы, прошедшие с тех пор. Чаплин был вынужден покинуть Америку. Великий художник не изменил своим высоким принципам человечности, он по-прежнему остается нашим другом.

АВСТРАЛИЯ

В Сиднейском университете состоялся традиционный, пятый по счету кинофестиваль. Помимо одного художественного и восьми документальных фильмов, созданных в Австралии, были показаны и произведения киноискусства других стран, в том числе советский фильм «Летят журавли» и индийский «Под покровом ночи».

На фестивальных просмотрах побывали тысячи жителей Сиднея.

АНГЛИЯ

Конкуренция телевидения принудила английские фирмы сократить число хроникальных киножурналов. Так, взамен журналов «Гомон Бритиш» и «Юниверсал» будет выходить один журнал на цветной пленке с двумя-тремя большими сюжетами вместо прежних десяти. Таким образом, журналы превращаются в своеобразные сборники киноочерков.

●

Знаменитая повесть Конан-Дойля «Баскервильская собака» была экранизирована в 1932 и 1939 годах в США. В последний раз в роли Шерлока Холмса снимался известный актер Бэзиль Рэтбоун. Сейчас в Англии компания «Хеммер фильм» готовит новый, на сей раз цветной киновариант «Баскервильской собаки». Роль Шерлока Холмса исполняет Питер Кушинг.

БОЛГАРИЯ

Режиссер Захари Жандов ставит фильм «За горизонтом» по сценарию Павла Вежинова.

Действие картины развертывается в монархо-фашистской Болгарии. Три коммуниста, выполняя партийное задание, на парусном баркасе пытаются добраться из Болгарии в Советский Союз. На борту случайно оказались хозяин баркаса и его родственник. Приключениям этих пяти человек и посвящен фильм.

В картине снимаются Богомил Симеонов, Стефан Петров и другие.

●

Посреди Родопских гор, в живописной долине, которую болгары издавна называют «райским уголком», уже около тысячи лет стоит Бачковский монастырь.

Его колокольный звон во времена турецкого владычества, казалось, напоминал: «Болгары, не забывайте своего племени и языка». Научно-популярную картину об этом памятнике старины поставил режиссер Петр Василев по сценарию Георгия Ванева.

ИНДИЯ

В Хайдарабаде открылась новая киностудия «Сартхи». На этой студии будут сниматься фильмы на языке телугу.

●

Киностудия «Джетли» в Дели экранизирует известный роман Према Чандра «Жертвоприношение». В главных ролях заняты Балрадж Сахни и Камини Каушал.

●

До последнего времени индийская кинематография почти не производила мультипликационных фильмов. Единственная художественная мультипликация «Бездельник Павиан» была создана в 1935 году. Недавно управление кинематографии при Центральном правительстве основало специальную студию мультипликационных фильмов. Сейчас силами работников студии создан второй индийский мультипликационный фильм «Дорогой фикус».

КАНАДА

Премии канадской кинокритики на фестивале в Стратфорде (штат Онтарио) присуждены советскому артисту Николаю Черкасову за исполнение главной роли в фильме «Дон-Кихот» и итальянской актрисе Джульетте Мазина за роль в фильме «Ночи Кабирии».

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Чанчуньская киностудия выпустила новый художественный фильм «Молодежь нашей деревни» (сценарий Ма Фына, режиссер Су Ли) о том, как рушатся старые обычаи, как молодая женщина находит свое место в общественной жизни. Героиня фильма Пань Да-соу, вопреки запрету мужа, приходит на строительство ирригационного канала, который молодежь деревни решила построить своими силами. Воду для деревни решено отвести от источника, считавшегося «священным и неприкосновенным». Много препятствий приходится преодолеть на своем пути строителям, но в конце концов Пань Да-соу и другие жители поселка добиваются успеха.

США

Американские кинопредприниматели, стремясь любыми средствами завоевать аудиторию, состязаются друг с другом в поисках сюжетов для «фильмов ужасов».

...На развороте нью-йоркской «Фильм дейли» расплывается огромное кровавое пятно. Под ним искаженное ужасом лицо молодой женщины. «Разрастается... расплывается... день ото дня становится все больше и больше...». Это реклама «Капли» — новой цветной картины, выпущенной фирмой «Парамаунт» и поставленной Ирвином Исуортом. Очередной «фильм ужасов» повествует о том, как бесформенный

комочек неведомого студенистого, похожего на желе вещества летит откуда-то из космоса и падает на Землю. Разрастаясь, вещество начинает пожирать людей.

Бедствие принимает угрожающие размеры. Все попытки уничтожить чудовище безуспешны. Однако в самый напряженный момент находят «эффективный способ борьбы»: чудовище замораживают струей из огнетушителя и перебрасывают в вечные льды Антарктики...

Шумной рекламой сопровождалось появление на экранах фильма «Фантастический человек-колосс». Содержание его вкратце таково. Пострадавший от радиации при взрыве атомной бомбы американский полковник внезапно начинает бурно расти и становится великаном. Одновременно он теряет рассудок. Взбесившийся гигант разрушает города, через которые бежит, спасаясь от преследования воинских частей, вооруженных танками. В конце концов армия уничтожает полковника-колосса. И происходит это как раз в тот момент, когда найдена чудодейственная сыворотка, способная приостановить его рост.

Критика отмечает низкий уровень режиссуры и актерского исполнения в «фильмах ужасов», рассчитанных на дешевую сенсацию.

●

Студией Диснея выпущен фильм «Белая пустыня» — о жизни животных и птиц в Арктике. По сообщениям печати, съемочной группе во главе с Хью А. Уильмаром удалось интересно заснять жизнь моржей, белых медведей, тюленей и других представителей северной фауны.

Жан Габен и Брижитта Бардо в новом французском фильме «В случае несчастья» (режиссер Клод Отан-Лара)

ФРАНЦИЯ

Премия имени Луи Деллюка за 1958 год присуждена фильму «Трейшвиль» режиссера Жана Руша.

Этот фильм посвящен быту коренного населения Нигерии.

●

Главная премия на фестивале короткометражных фильмов в Туре присуждена румынскому мультипликационному фильму «Семь искусств» режиссера Иона Попеску-Гопо. Второй премии удостоен бельгийский фильм «Жесты во время еды» режиссера Люка де Хэш. Третью премию жюри присудило чехословацкому научно-популярному фильму «Капли и шарики» режиссера Иожефа Плива.

Тридцать семь критиков, присутствовавших на фестивале, отметили своей премией фильм «Жить!» К. Вильярдего (Франция). Его демонстрация продолжается всего пять минут. Это монтаж документальных кадров, показывающих взрыв атомной бомбы и страдания, которые приносит людям война.

●

Фильм «Мари-Октобр» по роману Жака Робера поставил режиссер Жюльен Дювивье. Роль активной участницы движения Сопротивления, прозванной Мари-Октобр, исполняет Даниель Даррье.

Ровно через пятнадцать лет после того, как в дни второй мировой войны гестаповцы ворвались в ее дом, Мари-Октобр собирает у себя десять уцелевших тогда от разгрома членов подпольной группы — людей разных профессий, представителей разных слоев общества. Мари-Октобр лишь теперь удалось узнать, что предал их кто-то из присутствующих. И вот одиннадцать человек пытаются установить, кто же был предателем...

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В 1959 году чехословацкие студии выпустят 27 полнометражных художественных кинокартин, а также 340 научно-популярных, мультипликационных, кукольных и документальных фильмов.

●

Иржи Вайс (режиссер фильма «Волчья яма», премированного на Международном кинофестивале в Венеции) поставил фильм по сценарию Павла Когоута «Такая любовь».

ЮЖНО-АФРИКАНСКИЙ СОЮЗ

Местные расисты стремятся подчинить своему контролю репертуар кинотеатров Южно-Африканского Союза.

В фильме «Южный Тихоокеанский», выпущенном фирмой Тодд—АО, содержался эпизод, в котором негр-певец исполнял несколько песен, стоя среди белых девушек-хористок. По сообщениям печати, местные власти потребовали изъять из фильма этот эпизод, пригрозив прокатной фирме, что в противном случае фильм будет запрещен.

Советские фильмы в Париже

Французская Синематека продолжает проводить ежедневные сеансы в помещении Педагогического музея, на которых демонстрируются классические и современные фильмы разных стран.

В ноябре 1958 года Синематека начала новый цикл, посвященный советской кинематографии. Он открылся фильмами режиссера И. Пырьева. Были показаны комедии «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух» и последний его фильм «Идиот» по Ф. Достоевскому.

Затем демонстрировалась серия фильмов режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга, начиная с немых картин и кончая широкоэкранным фильмом Г. Козинцева «Дон-Кихот».

Неделя фильмов С. М. Эйзенштейна началась 8 декабря показом документального фильма об Эйзенштейне (сценарий Р. Юренева, режиссер В. Катанян) и впервые демонстрируемых в Париже трех цветных частей второй серии «Ивана Грозного». Они были встречены бурными аплодисментами зрительного зала, где находились многие видные представители французского кино. Вечер открылся вступительными словами режиссера Альберто Кавальканти, поделившегося воспоминаниями о личных встречах с Эйзенштейном, и советского режиссера Сергея Юткевича, критиковавшего недавно вышедшую во французском переводе книгу английской журналистки М. Ситон, в которой грубо искажен облик Эйзенштейна. В течение недели демонстрировались фильмы Эйзенштейна, а в заключительный день прогрессивный американский историк кино Джей Лейда (ранее учившийся во ВГИКе и написавший книгу по истории советского кино) показал и прокомментировал отобранные им 6 тысяч метров материала незаконченного С. М. Эйзенштейном фильма о Мексике, представляющие большой интерес для изучения творческой лаборатории художника.

12 декабря в Тулузе состоялся вечер, посвященный истории советского кино, на котором после доклада режиссера С. Юткевича были показаны фрагменты из фильмов Дзиги Вертова, Эйзенштейна, Кулешова, Козинцева и Трауберга.

Затем цикл, посвященный советской кинематографии, был продолжен в Париже. Демонстрировались ранние фильмы режиссера Сергея Юткевича «Кружева» (1928) и «Златые горы» (1931). Вечер, на котором присутствовали режиссеры Абель Ганс, Клод Отан-Лара, Ле Шануа, Кавальканти, историки кино Леон Муссинак, Жорж Садуль и другие видные деятели французского кино, открылся вступительным словом генерального секретаря Синематеки Анри Ланглуа. Он охарактеризовал творческий путь С. Юткевича и огласил приветственные послания члена французской Академии поэта Жана Кокто и директора Национального киноцентра Жака Фло. Программа недели, включавшая десять фильмов советского режиссера, закончилась демонстрацией фильма «Рассказы о Ленине», впервые показанного во Франции.

В конце декабря на парижские экраны были выпущены две советские кинокартины: «Огненные версты» режиссера С. Самсонова (под названием «Рожденные в пламени») и «Последняя ночь» (этот фильм Ю. Райзмана с 1938 года находился под запретом французской цензуры).

«Классика, которая не устарела» — под таким заголовком еженедельник «Леттр франсэз» поместил восторженный отзыв о фильме «Последняя ночь». «Блестящий фильм» — так характеризует эту картину рецензент газеты «Ар».

Киноклуб «Жар-птица» показал в течение декабря фильмы «Хождение за три моря» режиссеров В. Пронина и А. Аббаса, «Поединок» режиссера В. Петрова и «Наш двор» режиссера Р. Чхеидзе.

Французская Синематека предполагает в ближайшем будущем организовать выставки рисунков С. М. Эйзенштейна и работ советских кинохудожников, а также продолжить цикл просмотров советских фильмов, в частности показать произведения А. Довженко, Дзиги Вертова, Ф. Эрмлера, М. Калатозова и других мастеров советского киноискусства.

Творчество индийского киномастера

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННОЙ ПЕЧАТИ

Как уже сообщала печать, на фестивале индийских фильмов в Бомбее первую премию—Большую золотую медаль—получил кинорежиссер Шантарам за картину «Два глаза, двенадцать рук». После фестиваля индийская печать посвятила этому фильму и его создателю немало выступлений. Статью известного критика Баччан Шривасту о кинорежиссере Шантараме опубликовала газета «Хиндустан».

Шантарам работает в кино уже около четырех десятилетий. В 1920 году, восемнадцатилетним юношей, он поступает на студию «Колхапур махараштра фильм компани» простым рабочим. Одаренного паренька заметили и стали давать ему маленькие роли. А через десять лет он снял свой первый фильм.

«Мы должны признать,—пишет Шривасту,—что Шантарамом создано прекрасных фильмов больше, чем каким-либо другим кинорежиссером Индии. Такие картины, как «Праведник», «Вечный огонь», «Мир этого не признает», хотя некоторые из них сделаны двадцать лет назад, до сих пор являются путеводными звездами в развитии индийской кинематографии».

Шантарам всю жизнь посвятил искусству, но оно никогда не было для него самоцелью. Каждый его фильм привлекателен для зрителя прежде всего своей содержательностью. Каждый фильм Шантарама за что-то борется, ставит какой-либо вопрос, задевающий интересы многих и многих людей.

Так, в «Праведнике» Шантарам выступает против жертвоприношения животных, в фильме «Мир этого не признает» — против неравного брака. Его фильм «Человек» воспевает любовь к жизни, а картина «Три факела, четыре дороги» высмеивает провинциальность. В фильме «Приданое» Шантарам протестует против некоторых реакционных обычаев индийской общины. «Утренняя звезда» говорит о бесчеловечности обычая, по которому вдова не имеет права выходить замуж.

Многие индийские режиссеры загромождают свои фильмы песнями и танцами, почти не связанными с драматическим развитием, а порой и вообще стилем и жанром произведения. Иначе, говорят они, фильм не будет иметь коммерческого успеха. Фильмы Шантарама совершенно лишены этого недостатка. Кроме того, Шантарам—единственный из индийских кинорежиссеров, который не стремится заполучить в свои картины известных кинозвезд. Шантарам считает, что успех фильма зависит от таланта актера, а не от его популярности. Эти понятия далеко не всегда совпадают. Но особенно большое значение придает Шантарам качеству сценария.

В заключение Шривасту пишет: «Шантарам сделал немалый вклад в киноискусство Индии. У него есть свой путь, свои идеалы и своя индивидуальность. Он—наиболее крупный мастер индийского национального экрана».

„Мы—вундеркинды“

Потоку стандартизованной кинопродукции Западной Германии, в котором главное место занимают гангстерские, полупорнографические, антисоветские фильмы, по мнению ряда газет, в известной мере противостоит картина режиссера Курта Гофмана «Мы — вундеркинды». «Делается легче от сознания, что наше немецкое киноискусство не совсем еще погибло и есть надежда когда-нибудь вывести его на настоящую дорогу», — пишет по поводу выхода этого фильма западногерманский кинокритик Вернер.

Авторы фильма попытались ответить на вопрос — правда, уже не новый, — как удалось фашизму растлить молодежь Германии, откуда взялись все эти большие и малые кандидаты в «сверхчеловеки».

В центре картины — судьбы двух школьных товарищей Бруно Тихеса и Ганса Бокеля. Не сразу раскрываются в характере Тихеса те черты, которые позднее приведут его в стан фашистов: лживость, изворотливость, жажда славы, расовое изуверство. Сначала и Бокелю кажется, что Тихес — хороший друг; к тому же он наделен незаурядными способностями. Бокель долго не решается сознаться самому себе, что сделал неправильный выбор. Поначалу он вздумал даже увещевать Тихеса, стремясь обуздать его низменные инстинкты. Но новые и новые расистские выходки Тихеса, подделки школьных отметок, обманы учителей убедили Бокеля в тщетности попыток спасти товарища.

А Тихес в свою очередь возмущен тем, что его приятель Бокель «остается равнодушным к будущему Германии...». Наконец, школьные товарищи расходятся. Ганса Бокеля влечет наука, которой он отдается со всей страстью и самопожертвованием. Бруно же становится непременным участником фашистских сборищ.

Здесь, в компании будущих участников поджога рейхстага, палачей Освенцима и Майданека, организаторов «нового порядка» в Европе, Тихес окончательно возомнил себя сверхчеловеком. Его демагогические призывы к возрождению «великой Германии», афишированное презрение и ненависть к «ублюдкам крови», «инородцам» импонировали эсэсовским громилам. Для фашистского начальства Тихес был привлекателен и его способностями, энергией.

Когда в январе 1933 года Гитлер пришел к власти, доктор философии Бокель лишился работы, зато стремительно вознесся по иерархической лестнице Бруно Тихес, нацистский чиновник.

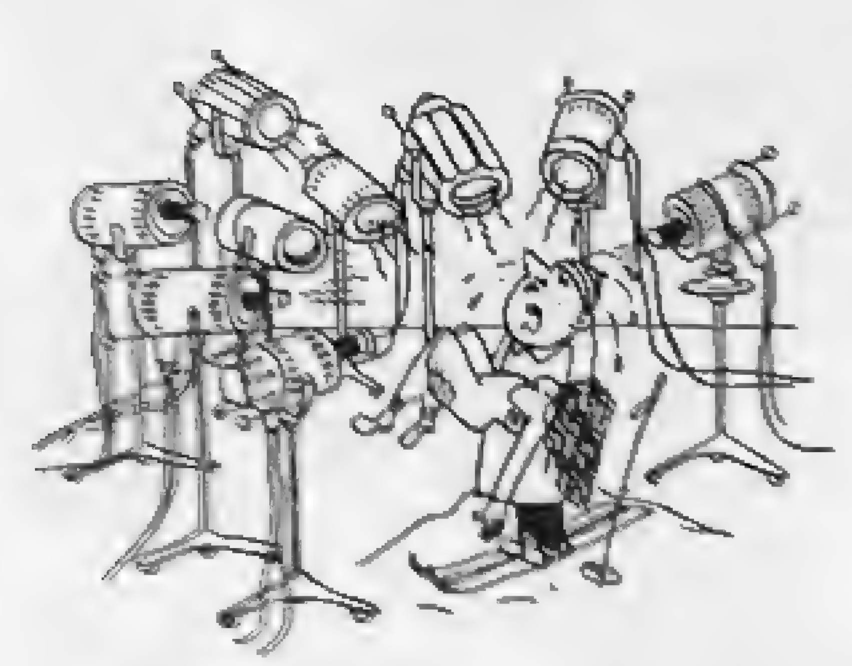
Выразительны в фильме, по словам критики, типы штурмовиков, лавочников, больших и малых бонз— этого пестрого конгломерата персонажей «третьей империи». Однако в фильме не вскрыты нити, связывавшие фашистских погромщиков и демагогов с монополистическим капиталом Германии. Поэтому у зрителя возникает впечатление какого-то «самозарождения» фашистской заразы, ее мнимой надклассовости. И это — самый крупный недостаток фильма, ослабляющий, по словам австрийской прогрессивной газеты «Вархейт», сатирическое звучание картины.

В ПРОСМОТРОВОМ ЗАЛЕ

— Почему смеется этот толстяк, когда на экране такие грустные сцены?
— Это член комиссии по приемке кинокомедий

У ПОДЪЕЗДА КИНОТЕАТРА

— Отправляетесь в путешествие?
— Нет, мы идем смотреть все три серии «Тихого Дона» подряд.



НА СЪЕМКАХ

— Несчастная!.. Она замерзла!

В СЦЕНАРНОМ ОТДЕЛЕ

— Вот пришел победитель нашего конкурса на лучший сценарий детского фильма

Рисунки художника Хорста Алиша из журнала «Фильмшпигель» (ГДР).

АПРЕЛЬ 1919 ГОДА

29 апреля 1919 года вышел в первый рейс агитационно-инструкторский поезд Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета «Октябрьская революция» под руководством председателя ВЦИК М. И. Калинина.

Идея создания агитпоездов, или, как их еще называли, подвижных агитпунктов, принадлежала В. И. Ленину. Первый агитпоезд — «Военно-подвижной фронтовой литературный поезд имени товарища Ленина» был оборудован в Главных Курских железнодорожных мастерских и 13 августа 1918 года отправлен в только что освобожденную Казань. Агитпоезда ВЦИК побывали во многих крупных городах Центральной России, Украины, Белоруссии, Кубани, Кавказа, Средней Азии и Сибири.

Каждый из агитпоездов представлял собой специально оборудованный железнодорожный состав из шестнадцати—восемнадцати пассажирских и товарных вагонов с книжным магазином, киноустановкой, радиостанцией, типографией, концертной бригадой и т. д. Наружные стенки вагонов были расписаны лозунгами-призывами и картинами, изображающими субботники, ремонт мостов, починку шоссейных дорог и пр. «Подвижные агитпункты» были важным орудием агитации и просвещения масс.

В. И. Ленин придавал работе агитпоездов большое значение. В сборнике статей Н. К. Крупской «Ленин и культура», изданном в 1934 году, приводится запись указаний, данных В. И. Лениным 29 января 1920 года по докладу об итогах работ агитпоездов ВЦИК. Среди них есть и указания об отборе кинолент соответствующего содержания, об изготовлении через Кинокомитет производственных (показывающих разные отрасли производства), сельскохозяйственных, антирелигиозных и научных кинокартин, а также указание на необходимость тщательного подбора кинолент и учета действия каждого фильма на население.

Во время первого рейса агитпоезда «Октябрьская революция» было проведено 70 киносеансов, которые посетило свыше 42 тысяч зрителей.

В общей сложности этот агитпоезд совершил двенадцать рейсов.

Он побывал в Казани, Симбирске, Смоленске, Гомеле, Туле, Воронеже, Саратове, Харькове, Омске, Иркутске, Вологде и многих других городах.

Как правило, в рейсах каждого из поездов принимали участие операторы-хроникеры, снимавшие наиболее важные и интересные события. Из привезенных в Москву хроникальных сюжетов монтировались киножурналы и даже целые хроникальные фильмы.

Многие из этих сюжетов вошли в «Киноправду» Дзиги Вертова.

В 1921 году Д. Вертов смонтировал фильм «Поезд ВЦИК» из материалов операторов П. Новицкого, Г. Гибера, А. Левицкого и Э. Тиссэ, в разное время сопровождавших поезд «Октябрьская революция».

Н. Глаголева

Киновагон агитпоезда ВЦИК имени Ленина
(Кадр из «Кинонедели» № 38 за 1920 год)

Агитпоезд ВЦИК «Октябрьская революция»
(Из архива Дзиги Вертова)

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Лавина с гор», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Кешоков, В. Крепс; постановщик В. Журавлев; оператор В. Масленников; художник А. Мягков; композитор В. Мурадели; звукооператор Н. Тимарцев; режиссеры: Л. Эркенов, Н. Маслов, М. Гоморов. Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник С. Мухин.

В ролях: Киров—Ю. Дубровин, Кантемир—Г. Черноволенко, Анзор—А. Шворин, князь Наурбек—С. Попов, княгиня Жансурат—Г. Григорьева, Зарилья—К. Дышекова, Лина—И. Выходцева, Шкуро—В. Белокуров, Дышинниский—А. Файт, Машуко—Г. Тонунц, Каро—Б. Мулаев, Озырмес—Т. Рахаев, Марьян—Х. Карданова, Бата—А. Хвыля, Хабала—П. Мисостишков, Гашанах—Л. Кадзокова, Грицюк—З. Золотухин, Баляцо—В. Сонов.

В фильме принимали участие колхозники и артисты драмтеатров Кабардино-Балкарии.

●

«Ветер», 10 ч.

Авторы сценария и постановщики: А. Алов, В. Наумов; оператор Ф. Добронравов; художник Е. Свидетелев; композитор Н. Каретников; звукооператор И. Майоров. Комбинированные съемки: оператор П. Маланичев; художник М. Семенов.

В ролях: Федор—Э. Бредун, Настя—Т. Логинова, Мари—Э. Леждей, Митя — А. Демьяненко, Окурок—А. Крыченков, старый большевик—И. Александров, ротмистр—А. Ромашин, жених—Н. Солошенко, невеста—В. Радунская, Закревский—Ю. Яковлев.

В эпизодах: Баранов, Гайдай, Денисова, Кирюткин, Палладина, Перфилов, Пицек, Светлани, Шальнов.

●

«У тихой пристани», 8 ч., цветной.

Автор сценария А. Белов; художественный руководитель С. Юткевич; постановщики: Э. Абалов, Т. Мелиава; операторы: Г. Лавров, С. Шемахов; художники: В. Камский, К. Степанов; композитор: С. Туликов; звукооператор К. Гордон; текст песен Н. Доризо.

В ролях: Колючкин—В. Ратомский, Пушков—В. Меркурьев, Мария Сергеевна—Т. Гурецкая, Картонкин—А. Белов, Куприянов—А. Кубацкий, Базюков—Б. Новиков, продавец—Э. Геллер, Фекла Иннокентьевна—Е. Лилина, дворник—П. Волков, шофер—В. Брылеев, Иван Арсеньевич—А. Гамбург, Витя—Витя Ларин.

В эпизодах: И. Бобеe, Б. Болгов, Г. Георгиу, В. Духина, В. Казанский, В. Кольцов, Г. Комарова, Л. Пансова, Л. Раскатов, Н. Самсонова, М. Трояновский.

●

«Сорока-воровка» (по мотивам повести А. Герцена), 8 ч.

Автор сценария Н. Коварский; режиссер-постановщик Н. Трахтенберг; оператор М. Дятлов; композитор В. Дехтерев; звукооператор Э. Зеленцова. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович.

В ролях: Анета—Э. Кириенко, Щепин—Н. Афанасьев, князь—В. Покровский, Степан—В. Коршуков, Угрюмов—А. Кубацкий, управляющий — С. Калинин, наследник—Н. Граве, помещик—Н. Шамин.

В эпизодах: В. Кольцов, Г. Светлани, И. Лобызовский, Л. Гранкина

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Человек с планеты Земля», 11 ч.

Авторы сценария: В. Соловьев, В. Ежов; режиссер-постановщик Б. Бунеев; главный оператор М. Пилихина; художник Б. Дуленков; композитор М. Раухвергер; звукооператоры: В. Лосев, К. Николаевич; оператор М. Якович. Комбинированные съемки: операторы: Л. Акимов, Л. Сазонов; художники: В. Никитченко, А. Клопотовский.

В ролях: Константин Эдуардович Циолковский—Ю. Кольцов, Варвара Евграфовна—В. Дихтяр, Игнат—Ю. Кротенко, Люба—Н. Меньшикова, Бабурин—Ю. Любимов, Дорофеев—В. Балашов, Балабанов—Г. Бударов, Чупров—Ю. Медведев, Мерцалов—В. Трошин.

В эпизодах: З. Гердт, Н. Кондратьев, А. Лаврухин, В. Меньковская, Л. Потемкин, С. Цейц, Маша Соколова, Саша Котельников.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Отцы и дети» (по роману И. С. Тургенева), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Витов, Н. Рашевская; постановщики: А. Бергункер, Н. Рашевская; главный оператор А. Назаров; главный художник И. Вискувич; режиссер В. Терентьев; композитор В. Пушков; звукооператор Б. Антонов; оператор К. Соловьев. Комбинированные съемки: оператор Б. Дудов; художник Б. Михайлов.

В ролях: Базаровы: Евгений—В. Авдюшко, Василий Иванович—Н. Сергеев, Арина Власьевна—Е. Александровская; Кирсановы: Аркадий—Э. Марцевич, Николай Петрович—А. Консовский, Павел Петрович—Б. Фрейндлих, Фенечка—И. Извицкая, Одинцова Анна Сергеевна—А. Ларионова, Катя, ее сестра—В. Буланова.

В эпизодах: В. Арсентьев, Н. Виноградов, Г. Вицин, С. Голубев, А. Есипович, Л. Макарова, Н. Дробышева, П. Панков, П. Первушин, В. Торгонин, Ю. Родионов.

●

«Ведьма» (по одноименному рассказу А. П. Чехова), 3 ч.

Режиссер А. Абрамов; оператор Е. Кирпичев; художник С. Малкин; композитор Б. Клюзнер; звукооператор И. Черняховская.

В ролях: дьячок—Э. Гарин, его жена—А. Ларионова, почтальон—Н. Рыбников, ямщик—Н. Кузьмин.

●

«Под стук колес», 7 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; режиссер-постановщик М. Ершов; главный оператор Д. Месхиев; оператор М. Аврутин; художник А. Федотов; композитор О. Каравайчук; звукооператор Б. Хуторянский;

постановщики танцев: А. Обрант, В. Симашвили.

В ролях: Настя — И. Арепина, в младшем возрасте — Алла Фирсова, Егор — П. Кашлаков, в младшем возрасте — Виктор Адеев, Редкин — И. Селянин, Поздняков — Г. Хованов, Позднякова — Г. Инютина, Ковальский — И. Дмитриев.

В эпизодах: Л. Гурова, В. Романова, Л. Растригина, А. Павлов, М. Дубрава, А. Трусов.

●

«Наш корреспондент», 10 ч., цветной.

Автор сценария С. Антонов; режиссер-постановщик А. Граник; главный оператор В. Левитин; художник В. Волин; режиссер М. Шейнин; оператор В. Грамматиков; композитор И. Шварц; звукооператор В. Яковлев; автор песен М. Дудин. Комбинированные съемки: операторы: М. Покровский, М. Шамкович; художник М. Кандат.

В ролях: Таня — Н. Подгорная, Клаша — И. Макарова, Алеша — Ф. Раздьяконов, Иван Иванович — П. Павленко, Николай Уваров — Р. Быков, Семен Слободков — В. Коняев, Володя Артоболевский — В. Корецкий.

В эпизодах: В. Аксенов, В. Алтайская, Б. Аракелов, И. Горбачев, И. Дмитриев, Л. Малиновская, Е. Медведева, В. Муравьев, Г. Охрименко, Я. Родос, Б. Рыжухин, А. Суснин, О. Хроменков, В. Чекмарев, Клаша в детстве — Лариса Бурдина.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Фатима» (по одноименному произведению Коста Хетагурова), 10 ч., цветной.

Сценарист - постановщик Сико Долидзе; главный оператор Д. Маргиев; главный художник С. Вацадзе; режиссеры: В. Валишвили, И. Тархнишвили; композиторы: Б. Галаев, А. Кереселидзе; звукооператор В. Долидзе. Комбинированные съемки: оператор Ф. Семянников; художник М. Сехниашвили.

В ролях: князь Алимбек — В. Тхапсаев, Фатима — Т. Кокова, Джамбулат — О. Мегвинетухуцеси, Ибрагим — Г. Чохонелидзе, сестра князя — Э. Амираджиби, Зарета — М. Цулукидзе, инженер — И. Русинов, Заурбек — А. Васадзе, Сослан — Д. Мамиев, маленький Джамбулат — Д. Сохадзе, няня — Э. Цховребова.

●

«Маяковский начинался так» (по мотивам автобиографической повести В. Маяковского «Я сам»), 10 ч., цветной.

Авторы сценария: К. Гогодзе, К. Пипинашвили; постановщик-режиссер К. Пипинашвили; оператор Ф. Высоцкий; художник Е. Мачаварнани, режиссеры: Г. Гуния, В. Швелидзе; композитор А. Мачаварнани; звукооператоры: В. Долидзе, О. Гегечкори.

В ролях: Володя — Р. Челидзе, отец поэта — А. Хорава, мать поэта — Н. Шатерникова, Людмила — А. Максимова, Оля — Э. Судакова, Арсен — Г. Перетели, Михо — Э. Лапарадзе, Давид — Э. Магалашвили, Нато — И. Магалашвили, Васильев — И. Владимиров, Максим Горький — А. Кочетков, Акакий Церетели — М. Кварелашвили, Ладо Месхишвили — Э. Баганидзе Алиханов-Аварский — А. Васадзе, Кокроев — Л. Казаишвили, Колпаков — Л. Закржевский, фотограф — П. Должанов.

В эпизодах: В. Годзиашвили, К. Мюфке, Л. Пирогов, С. Голованов, В. Нинуа, Б. Закариадзе, В. Долидзе, М. Мгеладзе, Г. Муджири, Ш. Бежуашвили, А. Алазниспирели, В. Мегрелишвили, А. Чиквиндзе, К. Андроникашвили, В. Лоскицкий, Т. Амиранашвили, М. Урушадзе и другие.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Капитан первого ранга» (по мотивам одноименного романа А. Новикова-Прибоя), 11 ч.

Автор сценария Ю. Кротков; режиссер-постановщик А. Мандрыкин; главный оператор Ю. Кун; режиссер А. Соколов; художник-постановщик П. Линцбах; оператор В. Маак; композитор Э. Капп; звукооператор Х. Ляэнеметс. Комбинированные съемки: Э. Штырцкобер.

В ролях: Лезвин — Б. Ливанов, Железнов — В. Емельянов, Псалтырев — М. Орлов, Эверлинг — О. Эскола, Лезвина — Н. Мышкова, Валя — Э. Киви, Настасья — Г. Инютина, Луиза — А. Виханди, Вислоухов — Б. Жуковский, Титов — В. Сирин, Кудинов — В. Архипенко, Сергеев — М. Дубрава.

В эпизодах: В. Алев, А. Лаутер, Н. Бессарабов, И. Дарьялов, Г. Кравченко, Г. Куровский, М. Мамаев, Г. Мочалов, П. Первушин, К. Райде, А. Захаров.

АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Шквал», 8 ч.

Автор сценария Л. Иванусьева; постановщики: К. Абусеитова, В. Фейнберг; главный оператор М. Аранышев; художник Ю. Мингазитинов; композитор А. Зацепин; звукооператор Г. Мирошниченко. Комбинированные съемки А. Коваль.

В ролях: капитан Ермак — Н. Ангаров, Панна — М. Кремнева, Рязанов — Ю. Прокопович, Тоня — Г. Граве-Самохина, Алибек — К. Бадыров, Рабига — Х. Букеева, Поздников — П. Кайров, Томка — Наташа Мирошниченко, мать Панны — М. Брандт, дед Антроп — В. Самойлин, Дарыбаев — Н. Жантурин.

В эпизодах: К. Ахметова, З. Курманбаева, С. Майконова, А. Рагулин, К. Шакин, К. Алишев, Н. Козыбаев.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Звероловы», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Бурлюк, А. Жадан; постановщик Г. Нифонтов; главный оператор Г. Хольный; операторы: Б. Москаленко, К. Хабеев; композиторы: А. Локшин, А. Севастьянов; художники: Г. Рожалин, Я. Бежин; звукооператор К. Бек-Назаров; режиссеры: А. Жадан, М. Товарнов.

В ролях: Егоров — И. Савкин, Дудин — Р. Муратов, Ширвахун — К. Албанов, Жарков — В. Ситко, Мрачный охотник — И. Коваль-Самборский, охотники-тигроловы: Макаров — Г. Михайлов, Черепанов — К. Немоляев, Зотов — П. Любешкин, Трофимов — Д. Нетребин.

В эпизодах: Г. Милляр, Б. Борискин, Ш. Тюменбаев, Е. Дубасов, Г. Охрименко.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«На перекрестке», 1 ч., цветной.

Автор сценария Г. Кушниренко; режиссер Н. Федоров; композитор К. Хачатурян; художники-постановщики: В. Василенко, В. Арбеков; оператор Н. Климова; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Л. Резцова, О. Столбова, Б. Чани, Ф. Епифанова, К. Степанов, Д. Белов, Б. Бутаков; художники-декораторы: Д. Анпилов, П. Карабаев.

●

«Старик и журавль», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Финк, Р. Качанов; стихи Г. Мамлина; композитор Л. Солин; режиссеры А. Каранович, Р. Качанов; художник-постановщик В. Соболев; операторы: Т. Бунимович, Н. Гринберг; звукооператор Б. Фильчиков; кукловоды-мультипликаторы: Л. Жданов, Б. Меерович, В. Пузанов.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Памятники Бирмы», 1 ч., цветной.

Авторы-операторы:

Б. Макасеев, В. Микоша; автор дикторского текста С. Фраткин.

●

«Великая победа человечества», 3 ч.

Производство Центральной студии документальных фильмов и Московской студии научно-популярных фильмов.

Авторы сценария: Ю. Каравкин, С. Зенин; режиссеры: Н. Соловьева, К. Домбровский; операторы: Ю. Беренштейн, П. Касаткин, А. Кричевский, В. Трошкин, В. Ходяков, Н. Шумов, П. Крашенинников.

О запуске советской космической ракеты, ставшей новой планетой солнечной системы.

●

«За большую энергию», 1 ч.

Режиссер З. Тулубьева; оператор М. Силенко; автор дикторского текста В. Горохов.

О достижениях советских энергетиков.

●

«Высокое звание», 2 ч.

Режиссер Я. Бабушкин; оператор Е. Аккуратов; автор дикторского текста Л. Браславский.

О соревновании кунавинских ткачей за право именоваться предприятием коммунистического труда.

●

«XX век», 7 ч.

Авторы фильма: сценарист Ю. Каравкин, режиссер С. Гуров; консультанты: академик И. Минц, доктор физико-математических наук И. Гуревич, кандидат исторических наук А. Иоффе.

О прогрессе науки, культуры и техники с начала XX века и до наших дней.

●

«Необыкновенные встречи», 6 ч.

Автор сценария и режиссер А. Ованесова; операторы: В. Микоша, О. Рейзман; автор дикторского текста Е. Рысс.

О судьбах молодого поколения советского народа (на материале кинонаблюдений).

●

«Этапы большого пути», 7 ч.

Автор сценария И. Котенко; режиссеры: И. Копалин, И. Сеткина.

Об успехах советского народа в развитии экономики и культуры, достигнутых за период от XX до XXI съезда КПСС.

●

«На строительстве газопровода Серпухов—Ленинград», 2 ч.

Монтаж Е. Залкина; операторы: Н. Генералов, Г. Земцов; технические консультанты: Н. Дворников, Б. Портных; план съемок М. Медникова.

●

«Говорит спутник», 6 ч.

Стихи Р. Рождественского; авторы сценария и режиссеры: С. Герасимов, Э. Волк, В. Дорман, Г. Оганесян; операторы: Е. Ефимов, Л. Кокошвили, А. Крылов, Е. Мухин, В. Рапопорт.

О всемирно-исторических достижениях советского народа, приведших к исключительным по своему значению научным открытиям.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«В крымской степи», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Д. Герасимов, Р. Фощенко; режиссер Р. Фощенко; оператор И. Кацман; автор дикторского текста Ю. Буряковский.

О преобразовании Крыма в сплошную зону садов и виноградников.

●

«Миллионеры», 1 ч., цветной.

Автор сценария Д. Герасимов; режиссер В. Сычевский; оператор К. Богдан.

О колхозе «Дружба народов» Крымской области.

«Высокое напряжение», 1 ч.

Автор сценария Быстрозоров; автор-оператор Н. Кононов.

О Запорожском трансформаторном заводе.

●

«Дорога в жизнь», 2 ч.

Автор сценария М. Соломонов; режиссер Л. Френкель; оператор Я. Местечкин.

О политехнизации средней школы.

●

«Подвиг продолжается», 1 ч.

Режиссер В. Сычевский; оператор В. Гура.

О строительстве комсомольских домен.

●

«Вода Донбассу», 1 ч.

Режиссер Р. Нахманович; оператор А. Казаков.

О строительстве канала Северный Донец—Донбасс.

●

«Чудесный подарок», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Болтин; режиссер Л. Френкель; оператор Т. Попова.

О симферопольском детском парке.

●

«Земля киевская», 4 ч., цветной.

Автор сценария В. Кучер; режиссер Я. Мельников; операторы: Я. Местечкин, В. Орлянкин.

О достижениях Киевской области в развитии народного хозяйства, науки, культуры.

●

«Один из одиннадцати», 2 ч.

Автор сценария М. Гарин; автор-оператор И. Гольдштейн.

О Львовском совнархозе.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Путешествие по Волге», 2 ч., цветной.

Автор сценария С. Розен; режиссер В. Кагарлицкий; оператор Л. Барышев.

О путешествии иностранных туристов по Волге.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Миллионы цветов», 2 ч., цветной.

Режиссер Н. Соколов; операторы: Г. Романов, С. Сыпневский; автор дикторского текста И. Рождественский.

О городе Омске.

●

«Термический крекинг». Раздел II кинокурса «Переработка нефти и газа», 5 ч.

Автор сценария К. Гаврюшин; режиссер П. Клинг; оператор Е. Шлемин; главный консультант кандидат технических наук В. Суханов, консультант Е. Смидович.

●

Кинокурс. **«Добыча нефти».** Раздел IV «Компрессорная эксплуатация», 4 ч.

Автор сценария Я. Янов; режиссеры: Б. Дуберштейн, Г. Тургенева; оператор Ф. Агальцов; главный консультант доктор технических наук, профессор И. Муравьев, консультант Э. Махмудбеков.

●

«Новые путевые машины», 5 ч.

Автор сценария С. Тайц, режиссер Р. Куркин; оператор В. Симхович; консультант И. Муравьев.

●

«Новые методы бурения» (раздел 7-й кинокурса «Бурение нефтяных и газовых скважин»), 5 ч.

Автор сценария М. Кац; режиссеры: М. Гофман-Згода; В. Панжин; оператор И. Клещ; консультанты: Э. Тагиев, Н. Буяновский.

«Насосная эксплуатация скважин», 5 ч.

Автор сценария Я. Янов; режиссер Б. Дуберштейн; оператор Ф. Агальцов; консультанты: И. Муравьев, В. Муравьев.

«Животноводство в новых совхозах на целине», 4 ч.

Автор сценария З. Калик; режиссер Я. Новинский; оператор Б. Жилин; консультанты: С. Карапетян, С. Коротков.

«Хозяева земли», 2 ч.

Автор сценария Ф. Сизов; режиссер В. Борисов; оператор А. Телятников.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Сила соревнований», 1 ч.

Авторы сценария: Н. Зелеранский, С. Иванов; режиссер С. Иванов; оператор М. Пойченко; консультанты: Е. Галлин, В. Кабанец.

СЕВЕРО-КАВКАЗСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Казбек—Каспий», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Быховец; режиссер-оператор В. Еремеев; второй оператор В. Дзобаев.

Кинопутешествие по реке Терек от Казбека до Каспийского моря.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Сибирь зовет», 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Падерин; режиссер-оператор С. Хмелев.

О Новосибирской области.

«В долинах Мрас-Су», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Косарь; режиссер Г. Гребенкин; оператор Н. Старощук.

Об одном из замечательных мест Сибири—Горной Шории.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Река черного дракона», 2 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Б. Сарахатунов; оператор Е. Кряквин.

Об освоении Амура.

ИРКУТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Сторона Иркутская», 2 ч., цветной.

Автор сценария П. Непомнящих; операторы: А. Белинский, Б. Дегтярев, В. Мишин, Д. Озолин; монтаж: Т. Непомнящих, А. Розина, А. Черепановой.

О прошлом и настоящем Иркутской области.

«Письмо из Братска», 1 ч

Режиссер А. Шатров; оператор П. Петров; автор дикторского текста Г. Раневский.

О молодежи, работающей на Братской ГЭС.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Пять рук человечества», 5 ч.

Автор сценария Ю. Каравкин; режиссер М. Каюмов; операторы: А. Турунов, А. Пан, М. Пенсон, А. Саидов, И. Гибалевич, В. Комаров, А. Мирумян.

О конференции писателей стран Азии и Африки в Ташкенте в 1958 году.

«Кинофестиваль мира и дружбы», 4 ч.

Автор сценария Г. Меликьянц, режиссер М. Каюмов; операторы: А. Турунов, А. Пан, И. Гибалевич, М. Пенсон, А. Мирумян.

О кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте в 1958 году.

«Подруги наших дней», 2 ч.

Автор сценария Г. Димов: режиссер В. Усова; оператор А. Турсунов.

О женщинах Узбекистана.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

«Рассказ о животноводах Молдавии», 4 ч., цветной.

Автор сценария М. Самойлов; режиссер Г. Кумяльский; оператор И. Беляков; консультанты: Н. Соков, Н. Селиванов.

«Сказ о народных умельцах», 1 ч.

Автор сценария А. Тымчишин, режиссер-оператор Э. Лейбович; консультанты: Ф. Греку, Р. Роднин.

О прикладном искусстве Молдавии.

ФРУНЗЕНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Равные среди равных», 1 ч.

Автор сценария Н. Шваза; режиссер-оператор Ю. Шведов.

О равноправии национальностей, проживающих в Киргизии.

«Дорогой чести», 2 ч.

Автор-оператор Ю. Герштейн.

О комсомольцах Киргизии.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Они из Каунаса», 2 ч.

Автор сценария Л. Браславский, режиссер-оператор В. Старошас.

О героических делах каунасских комсомольцев.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Первая коммунистическая», 1 ч.

Автор дикторского текста И. Прок; автор сценария и режиссер С. Школьников; операторы: В. Жуков, С. Школьников.

О первой бригаде коммунистического труда шахтеров сланцевого бассейна Эстонской ССР.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Семеноводство картофеля», 4 ч.

Автор сценария М. Витухновский; режиссер А. Сундуков; оператор И. Антонов; главный консультант Л. Алексеев, консультанты: кандидаты биологических наук: М. Бардукова, Д. Филиппов.

«Сержанты», 7 ч.

Авторы сценария: Б. Васильев, К. Рапопорт; режиссер-постановщик П. Солуянов; режиссеры: Я. Кулиш, Т. Котельникова; оператор Я. Кулиш.

О воспитании воинов Советской Армии.

«Чайковский», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Белокуров, Б. Ярустовский; режиссер-постановщик Я. Миримов; режиссер М. Трибесова; оператор П. Петров; консультанты по съемке оперы и балета В. Покровский, М. Габович.

О жизни и творческой деятельности великого русского композитора П. И. Чайковского.

«Двое на большом поле», 3 ч.

Автор сценария В. Никифоров; режиссер И. Градов; оператор Л. Качурьян; консультанты: И. Муратов, В. Петров, С. Полонецкий.

Об опыте трактористов Н. Мануковского и И. Высоцкого по комплексному возделыванию кукурузы.

●

«Скоростная стройка крупноблочной школы», 1 ч.

Режиссер-оператор С. Панютин; консультант Л. Малхасов.

●

«Новая техника на строительной выставке», 5 ч., цветной.

Автор сценария В. Осьминин, режиссер-постановщик П. Антиповский; режиссер П. Уточкин; операторы: П. Безбородов, Б. Шлифер, Н. Антонова; консультанты: И. Баранов, П. Жданов, Е. Вульфсон, В. Константинов, Ф. Мовчан.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Опыт Елизаветинской школы», 2 ч.

Автор сценария А. Васильев; режиссер Л. Иванов; операторы: Б. Сорокин, Б. Геннингс; консультанты: Р. Теас, Ю. Тархов.

Об опыте соединения учебы с практическим трудом на полях колхоза.

●

«На Чудском озере», 2 ч.

Авторы сценария: Б. Юдин, В. Мельников; режиссер В. Мельников; операторы: Б. Дементьев, Б. Геннингс; консультант Г. Караев.

О комплексной экспедиции АН СССР по установлению места Ледового побоища 1242 года.

«Так они стали чужими», 2 ч.

Автор сценария Л. Ланда; режиссер М. Багильдз; оператор З. Якобсон; консультант доктор педагогических наук Б. Аксеньев.

Из серии «Университет для родителей». О неправильном воспитании детей.

●

«Сокровища мировой культуры», 6 ч., цветной.

Авторы-режиссеры: Н. Левицкий, А. Чигинский; оператор А. Климов; главный консультант В. Левинсон-Лессинг; консультанты: доктор исторических наук М. Матье, кандидат исторических наук Г. Белов.

Обзор выставок немецких художественных ценностей, которые были открыты в Эрмитаже и в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

●

«Передовые методы монтажа силовых и осветительных сетей», 3 ч.

Автор сценария Н. Балясников; режиссер Л. Клочков; оператор Е. Ельчев; консультанты: С. Халевская, П. Черепенин.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

Кинокурс **«Технология металлов»**. **«Электрическая сварка металлов»**, 5 ч.

Автор сценария Ф. Вирко; режиссер А. Кондратский; оператор О. Оржеховский.

●

Кинокурс. **«Тепловоз»**. Раздел IV. Главный генератор, двухмашинный агрегат и аккумуляторная батарея тепловоза ТЭ-3, 9 ч.

Автор сценария К. Гаврюшин; режиссер Г. Богдан; оператор В. Горицын; консультант С. Громов.

«Спортивная гимнастика для женщин», 2 ч.

Авторы сценария: Б. Винницкий, Н. Сележинский; режиссер С. Шульман; оператор Л. Прядкин; главный консультант Т. Демиденко, консультанты: М. Дмитриев, А. Мишаков.

●

«Михаил Коцюбинский», 2 ч., цветной.

Автор сценария П. Нестеровский; режиссер Л. Островская; оператор Г. Химченко; консультанты: И. Коцюбинская, Ю. Дольд-Михайлик.

●

«По Восточному Крыму», 6 ч., цветной.

Автор сценария Р. Владимиров; режиссер С. Сиитко; операторы Г. Ефремов, М. Балухтин; консультант действительный член АН СССР Д. Щербаков.

●

«Это могло случиться», 4 ч.

Автор сценария А. Джевальский; режиссер К. Лундышев; оператор В. Радченко; консультанты: Е. Фомичев, И. Кучеренко.

●

«Атом помогает нам», 2 ч., цветной.

Автор сценария: В. Смородина, О. Елизарова; режиссер П. Зиновьев, оператор В. Преображенский.

Об использовании изотопов в сельском хозяйстве.

●

Кинокурс. **«Электровоз»**. Раздел третий. «Электрическая аппаратура электровоза ВЛ-22М (с рекуперативным торможением)», 8 ч.

Автор сценария С. Логвинович; режиссер И. Лазарчук; оператор Т. Щепанкевич; консультант С. Осипов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Где ты, друг мой?», 9 ч.

Производство Чанчуньской студии художественных фильмов, Китайская Народная Республика.

Авторы сценария: Пэн Цзин-фэн, Чэнь Сипин; режиссер Юй Янь-фу; оператор Ван Циминь; художник Ван Тао; композитор Лэй Чжэнь-бан; звукооператор Хун Цзя-хуэй.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

В ролях: Чжа То — Ван Цзе (дублирует Н. Орлов), На Ва — Сун Сюэ-цзюань (М. Лифанова), А Ци — Ли Цзин-бо (А. Кубацкий), Шуан Бао — Чэнь Гуан-тин (О. Мокшанцев), комвзвода Ван — Бай Инь-куан (Г. Юдин)

●

«Фамильные драгоценности» (по одноименной повести Петру Думитриу), 11 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Мальвина Урсяну, Мариус Теодореску; режиссер Мариус Теодореску; оператор Александру Рошиану; художники: Александру Брэтешану, Константин Симионеску; композитор Леон Клеппер; звукооператор Бужор Сиру.

Фильм дублирован на Киевской студии художественных фильмов имени А. Довженко. Режиссер дубляжа М. Афанасьева; звукооператор дубляжа З. Капистинская.

В ролях: Елена — Танцн Коча (дублирует А. Петухова), Эльвира, ее дочь — Сабина Томас (Л. Кончакова), Элеонора, сестра Елены — Элиза Петрэкеску (Е. Опалова), Иванча, управляющий имением — Коля Рэуту (А. Гончаров), крестьянин Риза — Джео Бартон (Н. Муравьев), Кива, служанка Элеоноры — Лукреция Кар (М. Боголюбова).

●

«Тайна острова Бэк-Кап» (по мотивам романов Жюля Верна), 8 ч.

Производство студии короткометражных фильмов (Прага), киностудии кукольных фильмов (Готвальдов).

Авторы сценария: Карел Земан, Франтишек Грубин, Иржи Брдечка, Милан Ваха; режиссер Карел Земан; оператор Иржи Тарантик. Комбинированные съемки: операторы: Иржи Тарантик, Богуслав Пикхарт, Антонин Горак; художники: Зденек Острчил, Иозеф Земан; художники: Карел Земан, Зденек Розкопал; художники-мультипликаторы: Арношт Купчик, Индржих Лишка, Франтишек Крчмарж; композитор Зденек Лишка; звукооператоры: Франтишек Штрангмюллер, Гануш Сильвера.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В ролях: профессор Рох—Арношт Навратил (дублирует А. Кельберер), инженер Харт—Любор Токош (А. Песелев), Яна—Яна Затлоукалова (К. Блохина), граф д'Артигас—Мирослав Голуб (А. Кторов), инженер Серке—Вацлав Кизлинк (Ю. Фомичев), капитан Спаде—Франтишек Шлегр (А. Антонов).

●

«Черный батальон», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Камил Пикса, Милослав Фабера; режиссер Владимир Чех; оператор Рудольф Милич; художник Ян Заворка; композиторы: Штефан Луцкий, Бугумил Шмида; звукооператор Иржи Павлик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Вацлав Малый—Ярослав Мареш (дублирует Я. Янакиев), Петр-капрал—Франтишек Петерка (В. Дружников), Герхард Рихтер—Гюнтер Симон (А. Бахарь), Тадеуш Ковальский—Тадеуш Шмидт (Н. Граббе), Шторх, сержант—Курт Олигмюллер (А. Кругляк), Рудольф Вольф, лейтенант—Ханьо Хассе (С. Ефимов), командир крепости—Ладислав Худик (В. Адлерон), мать Вацлава—Мария Брожова (В. Енютина).

●

«Клятва гайдука», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, София (Болгария).

Автор сценария Орлин Василев; режиссер Петр Василев; оператор Димо Коларов; художник Златка Дыбова; композитор Александр Райчев; звукооператор Кирил Попов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: Страхил—Апостол Карамитев (дублирует К. Тыртов), Иванка—Гинка Станчева (Н. Зорская), Горан—Стефан Пейчев (Я. Беленький), Мехмед-бег—Андрей Чапразов (М. Погоржельский), Йордан—Константин Кисимов (С. Цейц).

●

«Стефек Жужжимуха», 1 ч., цветной.

Производство Польской студии мультипликационных фильмов, Бельск.

Сценарист - режиссер Владислав Нехребецкий; художник Ежи Флисяк; композитор Люциан Кашицкий; оператор Здислав Познанский; художники-мультипликаторы: Станислав Дульц, Барбара Терликевич, Эвгениуш Котовский, Руфин Струзик.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ламидзе.

●

«Дворцы и хижины» (первая серия), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Автор сценария Куба; режиссер Курт Метциг; оператор Отто Мерц; художник Альфред Гиршмайер; композитор Вильгельм Нееф; звукооператор Вернер Клейн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Ерамищев.

В ролях: Раймунд Шельхер, Эрика Дункельманн, Карла Рункейль, Эрвин Гешоннек, Гарри Гиндемит, Вильгельм Пухерт, Ангелика Гурвиц, Дитер Перльвиц, Хельга Геринг, Ганс Фишор.

Роли дублировали: Антон Цук—А. Попов, Марта Цук—В. Енютина, Аннегрет — Е. Тэн, Гейнц Климм—А. Кузнецов, Калле Будденбаум—М. Бернес, Иенс Фосс—Н. Граббе, Хеда—К. Козленкова, инспектор Брекёр—А. Баранов, Эккегардт Брекёр—Ю. Кротенко, Фридрих Сикура—А. Антонов, Христель Сикура — Е. Кузюрина.

●

«Вот как это было» (по новелле Франца Фюманна «Товарищи»), 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, Германская Демократическая Республика.

Автор сценария Курт Бортфельдт; режиссер Курт Юнг Альсен; оператор Артур Гюнтер; звукооператор Губерт Кублер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: ефрейтор Лик—Вольфганг Килинг (дублирует А. Карапетян), старший ефрейтор Вагнер—Рудольф Ульрих (Н. Граббе), старший стрелок Паулун—Ганс Иоахим Мартенс (В. Прохоров), Лик, генерал отрядов СС—Петер Кивитт (Г. Шпигель), капитан фон дер Заале—Вальтер Зюссенгут (В. Соловьев), Ангелика, его дочь—Рената Кюстер (Д. Столярская).

«Казимир», 9 ч.

Производство Французского общества кинематографии, общество фильмов «Сириус».

Авторы сценария: Жерар Карлье, Жан Манс; режиссер Ришар Потье; оператор Андре Жермэн; художник Поль-Луи Бутье; композитор Джое Хайос; звукооператор Луи Хифер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Л. Канн.

В ролях: Казимир—Фернандель (дублирует Е. Весник), Поль-Андре—Бернар Ла Жариж (Г. Вицин), Анхелина—Жермэн Монтеро (Л. Пашкова), Дениза—Жаклин Дюк (Е. Уралова).

●

«Остров Гламадор», 5 ч., цветной.

Производство Алэн Коломб де Донан, Франция.

Сценарист - постановщик Дени Коломб де Донан; оператор Жан Малипс; композитор Жак Симоно; звукооператоры Л. и М. Кикони.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Ломидзе; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Фафан—Атэн Эмери (дублирует Л. Шабарин), Раскан—Франсуа Сантэн (О. Голубицкий), хозяин «Забытого края»—Лоран Рош (Б. Оленин), дедушка—Фортюв (А. Вовси).

●

«Под небом Мексики», 9 ч., цветной.

Производство «Фильмадора Чапультепек», Мексика.

Авторы сценария: Мигель Лира, Рамон Перес, Эдуардо Галиндо; режиссер Мигель Дельгадо; оператор Виктор Эррера; художник Гюнтер Черсо; композитор Мануэль Эсперон.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм» Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Снелито—Росита Кинтана (дублирует Н. Никитина), Педро Феррейра — Луис Агилар (А. Консовский), полковник Вильяр—Карлос Лопес Моктесума (В. Кенигсон), дон Фидель — Мигель Мансано (Р. Плятт), Панчо—Педро Галиндо (А. Шешко), Тресе — Альфредо Варела (С. Цейц).

●

«Скрытые настроения» (по роману Хансао Савано), 7 ч., цветной.

Производство киностудии «Дайэй», Япония.

Автор сценария Сумиэ Танака; режиссер Кимисабуро Иосимура; оператор Кадзио Миягава; художник Акира Наито; композитор Сэи Икэно; звукооператор Юкио Канбара.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм».

Роли дублировали артисты Ленинградской студии киноактеров. Кива — Фудзико Ямамато (дублирует И. Давыдова), Такемура—Кэн Уэраха (М. Дубрава), Окамото—Кэйдзо Кавасаки (Б. Муравьев), Омия—Сакая Одзава (Н. Гаврилов).

●

«На этой земле», (по роману Сейдзиро Симада), 8 ч., цветной.

Производство киностудии «Дайэй», Япония.

Автор сценария Канэндо Синдо; режиссер Кодзабуро Иосимура; оператор Иосихиса Накагава; композитор Акира Ифукубэ; художник Сигэо Мано.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа К. Лашков.

В ролях: Хейтиро—Хироси Кавагути (дублирует С. Фесюнов), Фуюко—Кеко Кагава (И. Давыдова), Омицу—Кииуе Танака (Т. Тимофеева), Вакако—Хитоми Надзоэ (В. Пугачева), Иосикура—Кунико Миякэ (Я. Родос), Амано—Син Сабури (И. Лурье).

«Линия судьбы» 9 ч.

Производство Читра Ланка Лимитед, Цейлон.

Автор сценария и режиссер-постановщик Лестер Джеймс Перис; оператор Уильям Блейк; композиторы: Сунил Шанти, Даяратна.

Фильм субтитрирован мастерской Министерства культуры РСФСР.

В главных ролях: Сэна—Дарма Прийа, Анула—Мирти Фернандо, Картхина, мать Сэны—Ирангани Мидениййа, Сути, отец Сэны—Д. Р. Нанаяккара, Подимахатайа, владелец лавки, Н. Р. Диас. В остальных ролях: Уинстон Серасингхе, Ананда Виракун, Дэйзи Пилапития, Ромаус де Сильва и другие.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 33. Тел. Б 3-84-46, К 5-54-00.

А00299. Подписано к печати 16/IV 1959 г.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,13 (условных листов 16,5).

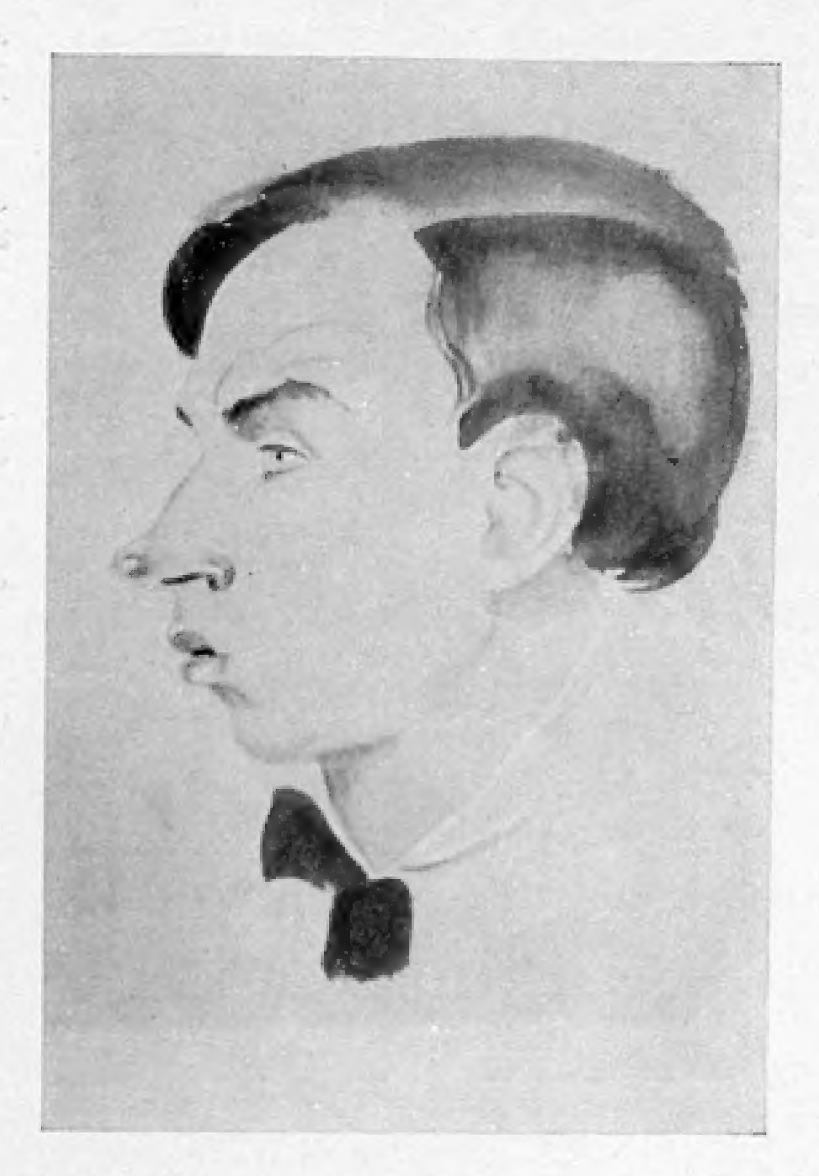
Учетно-издательских листов 17,35. Тираж 20675 экз. Зак. 830.

●

16-я типография Московского городского Совнархоза, Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

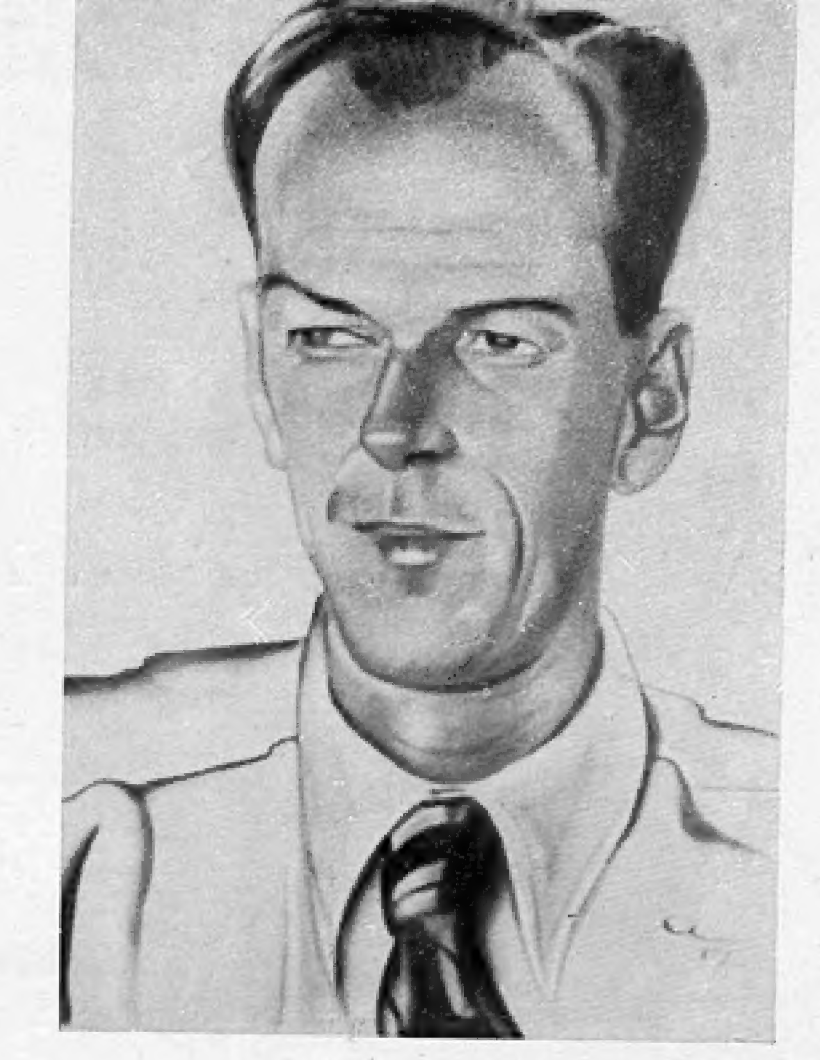
Цена 10 руб.

Недавно в Центральном Доме кино в Москве были экспонированы портреты деятелей советского искусства работы видного театрального режиссера и художника Н. Акимова. Вот фоторепродукции нескольких портретов с этой выставки.



Э. ГАРИН

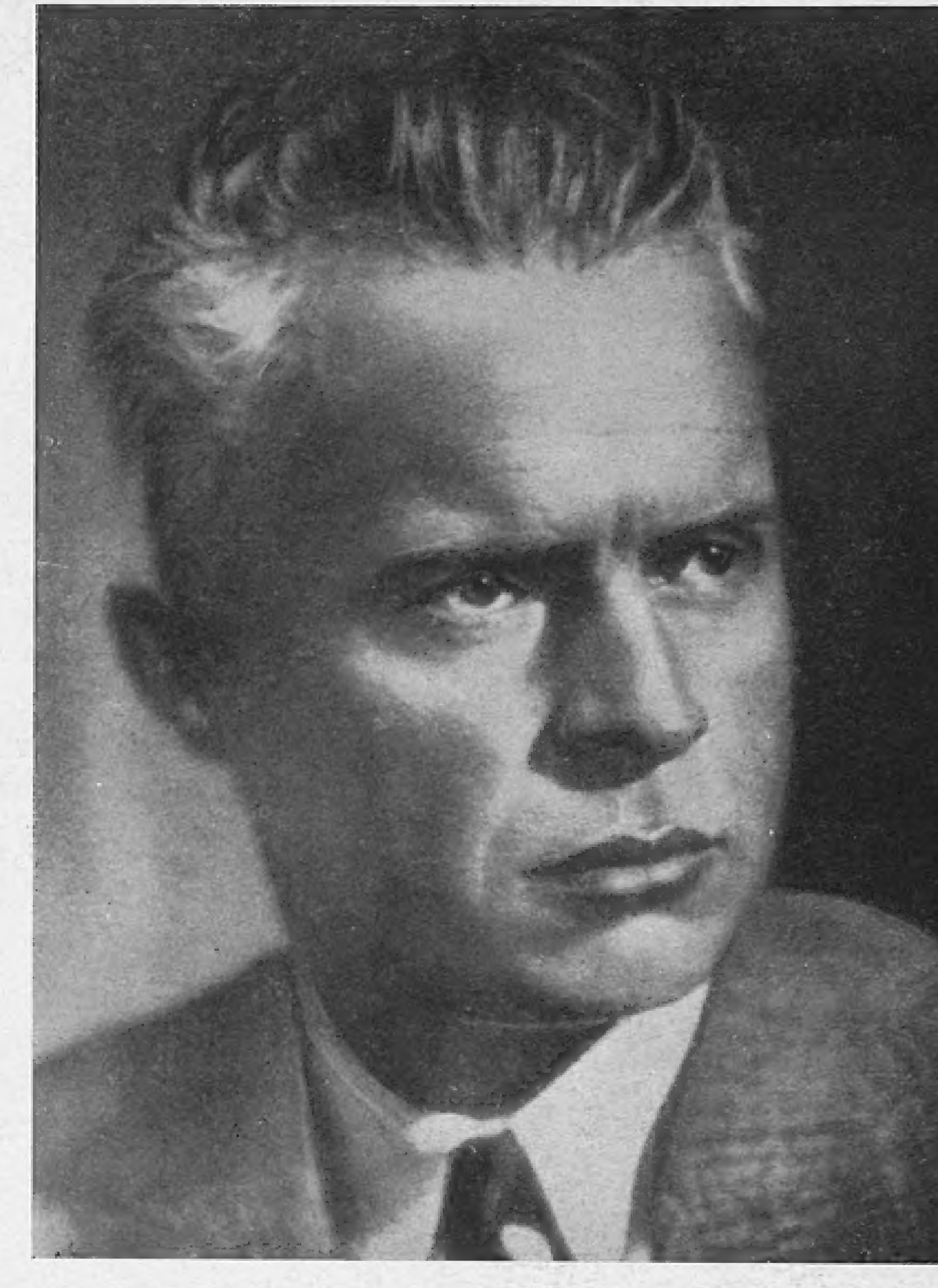
С. ФИЛИППОВ



Н. ЧЕРКАСОВ

Н. ОХЛОПКОВ

Лауреаты Ленинской премии



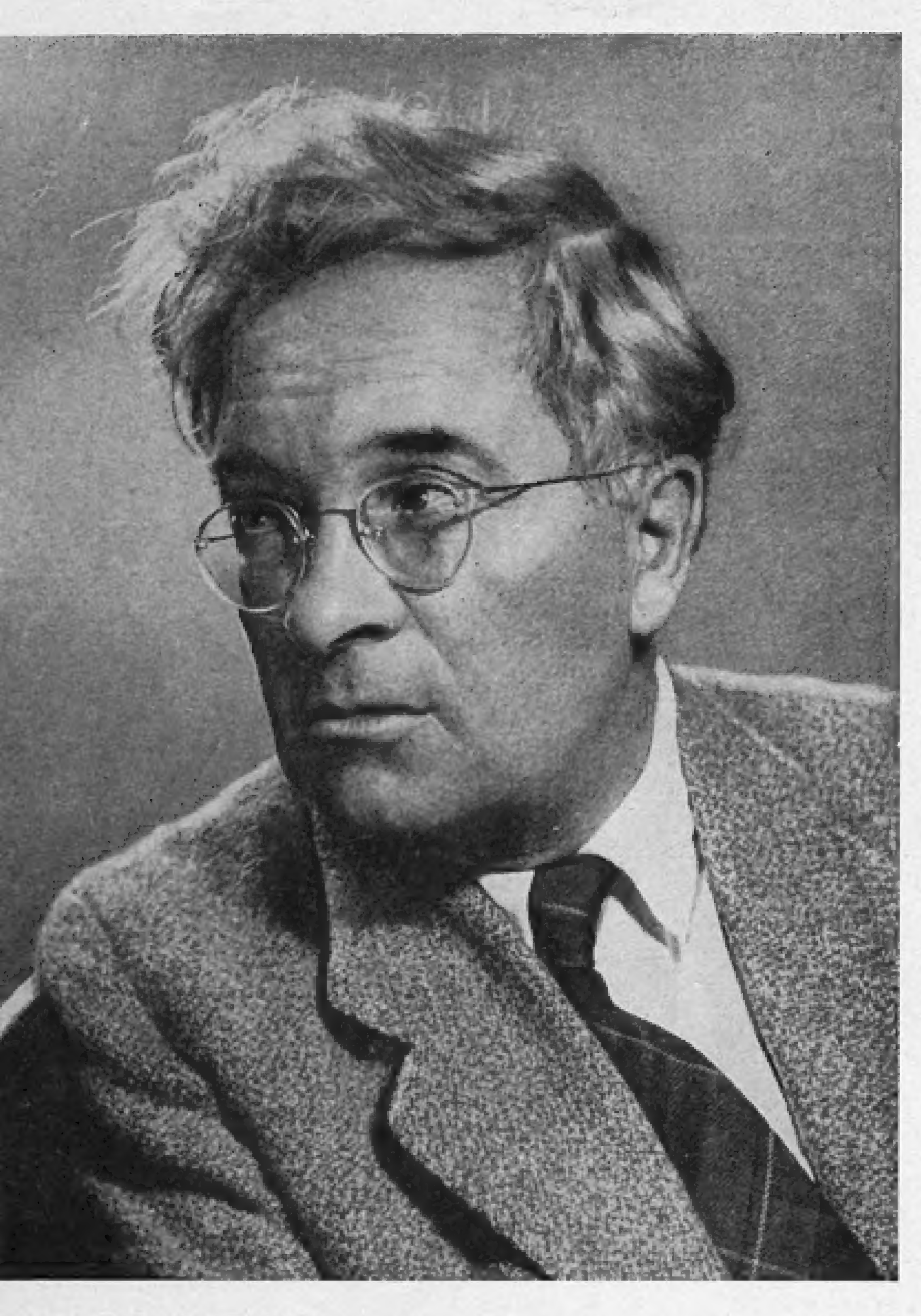
А. П. ДОВЖЕНКО

В Комитете по Ленинским премиям в области литературы и искусства при Совете Министров СССР

О ПРИСУЖДЕНИИ ЛЕНИНСКИХ ПРЕМИЙ ЗА НАИБОЛЕЕ ВЫДАЮЩИЕСЯ ДОСТИЖЕНИЯ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Комитет по Ленинским премиям в области литературы и искусства постановил присудить Ленинские премии 1959 года за наиболее выдающиеся произведения в области литературы и искусства:

1. Ауэзову М. О. — за роман «Путь Абая» (книга первая — «Абай», книга вторая — «Путь Абая»).
2. Довженко А. П. — за литературный киносценарий «Поэма о море».
3. Кибальникову А. П. — за памятник В. В. Маяковскому в Москве.
4. Погодину Н. Ф. — за драматическую трилогию: «Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья патетическая».
5. Смирнову Б. А. — за исполнение роли В. И. Ленина в спектакле МХАТ «Третья патетическая»; Штрауху М. М. — за исполнение роли В. И. Ленина в кинофильме «Рассказы о Ленине».
6. Соловьеву-Седому В. П. — за песни: «В путь», «Подмосковные вечера», «Версты», «Если бы парни всей земли», «Марш нахимовцев».
7. Хачатуряну А. И. — за балет «Спартак».



Лауреаты Ленинской премии

М. М. ШТРАУХ

С гордостью узнали советские люди о присуждении Ленинских премий 1959 года лучшим нашим писателям, кинематографистам, музыкантам, художникам.

Особенную радость испытывают создатели советских фильмов при мысли о том, что почетной наградой отмечен творческий труд Александра Петровича Довженко и Максима Максимовича Штрауха.

Безграничная любовь к Родине, вера в торжество коммунизма одухотворяли произведения Довженко и, в частности, его литературный сценарий «Поэма о море». Поэтические создания Довженко открыли новую страницу в истории мировой кинематографии.

Самая тесная, кровная связь с жизнью страны определила весь творческий путь М. М. Штрауха, духовный облик этого выдающегося актера-художника. Каждый созданный им образ был рожден глубокими раздумьями о нашем времени. Создание образа Владимира Ильича Ленина в фильме «Рассказы о Ленине» — высшее достижение артиста, чье творчество пронизано гражданской страстностью советского художника-патриота.

Вместе с народом к общей цели — к построению коммунистического общества — идут мастера советской литературы и искусства. Лучшим из них — всенародная и всемирная слава!

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ВТОРОЕ ПОЛУГОДИЕ 1959 ГОДА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

На страницах журнала обсуждаются актуальные проблемы художественной, документальной и научно-популярной кинематографии.

Журнал публикует статьи по вопросам теории и истории кино, кинодраматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, статьи-монографии о творческом опыте выдающихся мастеров киноискусства, сценарии советских и зарубежных авторов, рецензии и критические заметки о новых фильмах.

Специальный отдел журнала посвящен вопросам кинолюбительства.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на шесть месяцев — 60 рублей
на три месяца — 30 рублей

Подписка производится городскими и районными отделами Союзпечати, конторами, отделениями и агентствами связи, а также общественными уполномоченными по подписке на киностудиях, фабриках, заводах, в колхозах и совхозах, в учреждениях и учебных заведениях.